

REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA

Año I. Núm. 1

CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA DE JEREZ - 1er. Semestre 1995



TERESA MARTÍNEZ DE LA PEÑA

PRIMER BAILE ANDALUZ: LAS PUELLAE GADITANAE

ALFREDO ARREBOLA

LA MUSICA JUDEO-ARABIGO ANDALUSI Y EL FLAMENCO

DANIEL PINEDA NOVO

ANTONIO MACHADO Y ALVAREZ, "DEMOFILO", Y SU APORTACION CIENTIFICA AL
CANTE FLAMENCO

JUAN DE LA PLATA

ALGUNOS DATOS INEDITOS SOBRE DON ANTONIO CHACON

MANUEL NARANJO LORETO

FLAMENCO Y FOLKLORE. Análisis desde una perspectiva folklórica.

BERNARD LEBLÓN

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA EVOLUCION ACTUAL DEL FLAMENCO

FÉLIX GRANDE

PREMIO

ANGEL GARCÍA LÓPEZ

SONETOS PARA EXPLICAR A JANINE EL CANTE DE JEREZ

PAGINAS DE INFORMACION





REVISTA DE FLAMENCOLOGIA

Año I. Núm. 1 - 1er. Semestre 1995

SUMARIO

EDITORIAL

Antecedentes de nuestra Revista 3

"FLAMENCO"

Cuadernos de la Cátedra de Flamencología 5

PRIMER BAILE ANDALUZ: LAS PUELLAE GADITANAE

Teresa Martínez de la Peña 49

LA MUSICA JUDEO-ARABIGO ANDALUSI Y EL FLAMENCO

Alfredo Arrebola 53

ANTONIO MACHADO Y ALVAREZ, "DEMOFILO", Y SU APORTACION CIENTIFICA AL CANTE FLAMENCO

Daniel Pineda Novo 62

ALGUNOS DATOS INEDITOS SOBRE DON ANTONIO CHACON

Juan de la Plata 81

FLAMENCO Y FOLKLORE. Análisis desde una perspectiva folklórica.

Manuel Naranjo Loreto 86

ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA EVOLUCION ACTUAL DEL FLAMENCO

Bernard Leblón 93

PREMIO

Félix Grande 95

SONETOS PARA EXPLICAR A JANINE EL CANTE DE JEREZ

Angel García López 97

PAGINAS DE INFORMACION 100



EDITORIAL

ANTECEDENTES DE NUESTRA REVISTA

En Septiembre de 1960, la Cátedra de Flamencología intentó poner en marcha un ambicioso proyecto, acerca del cual apenas si existían precedentes: la publicación de una revista de flamenco, tercera en su clase que aparecería en España; después de los cinco números del periódico "El Cante", editado en Sevilla, entre 1886 y 1887, y de la revista madrileña "Cante Andaluz", editada en 1930; no llegando, entre las dos, a pasar de los ocho números.

Treinta años después de la segunda, y en tiempos difíciles de la Dictadura, en los que cualquier proyecto de publicación periódica resultaba más que complicado de sacar adelante, cuando no empresa imposible, la Cátedra se marcó ese reto y quiso intentarlo, al menos, aún sabiendo las muchas dificultades que habría de encontrar para poder conseguirlo, satisfactoriamente.

Más que una revista, quisimos hacer unos cuadernos de trabajo de la Cátedra de Flamencología. Algo sencillo que no fuera llamativo, pero que pudiera cubrir dignamente el vacío existente entonces, en la materia de nuestros estudios. En aquella aventura nos embarcamos compañeros de la Cátedra jerezana, como Juan de la Plata, Manuel Ríos Ruiz y Manuel Pérez Celdrán; contando con las prestigiosas firmas, en el mismo campo, de compañeros como Ricardo Molina, Domingo Manfredi, Fernando Quiñones, Antonio Mairena, Antonio Murciano y otros.

Pero, pese a todo el gran esfuerzo realizado y al alborozo con que Quiñones saludó la aparición de "Flamenco" en las páginas de "ABC", nuestro primer proyecto no pasaría del número tres; no precisamente por falta de ilusiones y de los escasos recursos propios, sino porque se nos exigió al frente de tan modestísima publicación a todo un profesional del periodismo, siendo como era la nuestra una revista más bien cultural y de las que se pudieran considerar técnicas por aquel tiempo.

En Jerez de la Frontera, nuestra sede, no había más periodistas en ejercicio que los del diario local de la llamada Prensa del Movimiento y a ellos no quisimos recurrir. Conseguimos entonces el compromiso de un gran profesional de Madrid -¡gracias, maestro "Cándido"! - quién, generosamente, nos brindó su nombre y número de carnet de Prensa; pero las autoridades políticas no lo autorizaron, exigiendo que el director de "Flamenco" debía de ser un periodista residente en Jerez que, además, figurara en nómina. Cosa para nosotros imposible, en ambos casos. Por otra parte, deberíamos someternos a otros controles de tipo político. Mucho "jipío", para tan poco cante. Así es que nos decidimos a abandonar el proyecto, dejándolo para cuando soplaran mejores vientos.

El primer número de "Flamenco", con 12 páginas, salió a la calle, en septiembre de 1960; el segundo, con 16 páginas, lo fechamos en enero-marzo de 1961; y el tercero y último cuaderno, con 18 páginas, apareció - burlando



todo tipo de control político - en el primer trimestre de 1964. De ahí no pudimos pasar, porque nos cortaron las alas.

Con el advenimiento de la democracia, y al cumplir la Cátedra sus bodas de plata, en 1983, quisimos continuar con el viejo proyecto, adaptándolo a nuestros días. En esa intención estuvimos, más de una vez, pero otras causas nos obligarían a demorarlo. Han tenido que pasar más de treinta años, para que la Cátedra pueda retomar el testigo de "Flamenco" y poder convertir aquellos incipientes cuadernos en una REVISTA DE FLAMENCOLOGIA, que pretendemos sea continuidad de aquella otra publicación de los sesenta. Con la colaboración del Ayuntamiento de Jerez, de la Caja San Fernando de Sevilla y Jerez y del Centro Andaluz de Flamenco, nace esta nueva publicación, que tendrá carácter semestral, y en cuyo primer número hemos querido reproducir aquellos otros tres de "Flamenco", como antecedente histórico en el que apoyarnos y salir adelante, como una continuidad del primitivo proyecto de 1960.

La REVISTA DE FLAMENCOLOGIA que estará dedicada prioritariamente a la publicación de trabajos de investigación, estudios y ensayos, aún contando con el medio centenar de miembros de la Cátedra como amplio equipo de colaboradores, no quiere ser en absoluto un coto cerrado para otros investigadores, estudiosos y ensayistas, por lo que, desde este primer momento de su aparición, modestamente abre y ofrece sus páginas a todo trabajo riguroso y documentado que se nos envíe, que sea completamente original e inédito, con la promesa por nuestra parte de que recibirá el mismo tratamiento editorial que aquellos otros que solicitemos de nuestros colaboradores. Y como nos proponemos huir de todo tipo de vana polémica, nuestra revista no se responsabilizará, en ningún caso, con los contenidos que publique; responsabilidad que, en todo caso, deberá recaer exclusivamente en los autores firmantes de los trabajos objetos de controversia.

Finalmente, al saludar a nuestros compañeros de otras revistas y publicaciones flamencas, más veteranas, queremos hacerles llegar, desde aquí, el respeto, el aplauso y el agradecimiento que todos les debemos por su entusiasta dedicación a una tarea tan poco reconocida y muchas veces incomprensida, en la que vienen desempeñando una ardua y meritoria labor, en las que muchos han demostrado ser auténticos maestros. Por anticipado, queremos contar con su benevolencia. De ellos y de nuestros mecenas dependerá el porvenir de esta REVISTA DE FLAMENCOLOGIA que nace tan ilusionadamente, con humildad y con la misma austeridad que siempre ha caracterizado a todos los trabajos de la Cátedra, desde su fundación en 1958. Antes, como ahora, tanto la Catedra, como esta revista, quieren seguir estando al servicio del flamenco, como cultura emblemática del pueblo andaluz.



FLAMENCO

CUADERNOS DE LA CATEDRA DE FLAMENCOLOGIA Y ESTUDIOS FOLKLORICOS ANDALUCES



Jerez

1



FLAMENCO

Septiembre, 1960

CUADERNOS DE LA CATEDRA DE FLAMENCOLOGIA Y ESTUDIOS FOLKLORICOS ANDALUCES - JEREZ, 1.

BREVE BOSQUEJO DE LA CAÑA

POR RICARDO MOLINA

A Antonio Mairena, nuestro primer cantaor.

La caña es una modalidad de cante renacida en nuestro tiempo. En fase regresiva, casi olvidada ya hacia el 1920, vuelve a cultivarse a partir de 1940 y en la actualidad constituye un caso indiscutible de cante recuperado.

Califico de recuperados a los cantes que hace treinta años vegetaban en precario, en franca fase agónica. Tales la caña, el polo, la liviana, la debla y el corrido o romance gitano. Dentro del panorama del cante actual los cantes recuperados constituyen un grupo genérico, junto al de los cantes perennes y al de los estancados o en fase de extinción. Pero los cantes recuperados no forman un grupo homogéneo, sino que se especifica en los siguientes sub-grupos:

A) Cantes momificados, entre los que incluimos a la caña y al polo.

B) Cantes resucitados, como la liviana.

C) Cantes problemáticos o dudosos, tales la debla, que hoy se canta, y las llamadas "cantiñas" de Cádiz para diferenciarlas de las "alegrías". Al mismo problemático sub-grupo pertenecen los "corridos" o "romances gitanos".

El estudio de la caña, perfecto ejemplo de cante recuperado y momi-

ficado, entraña una multitud de importantes problemas. Plantearlos es ya encaminarse hacia sus soluciones.

La primera cuestión, la etimológica, se vincula al problema de su génesis. Pues si la palabra "caña" deriva del término árabe "gannia", es claro su origen arábigo-andaluz. Estébanez Calderón sugirió la etimología árabe de este cante en su interesante cuadro de costumbres titulado "Un baile en Triana" (1847). E. Calderón que no era, por otra parte, un filólogo, ni argumenta su tesis, ni aduce más prueba que el parecido fonético entre ambos términos. Tal hipótesis nos parece inaceptable, puesto que no consta documentalmente que apareciese la caña antes del final del XVIII, según noticias de Demófilo que llama al jerezano Tío Luis el de la Juliana -el primer nombre seguro de la historia del cante- cantaor de cañas. Las referencias de Demófilo complétanse con otras, anteriores, de los viajeros ingleses Ford y Borrow. No es probable que en el siglo XVIII se buscara una voz derivada exprofeso del árabe para bautizar un cante del que no tenemos anteriores noticias. Es probable, también, que la caña, preexistiese oscuramente al momen-



to de su constatación histórica documental, y que, en efecto, viniendo acaso de la Edad Media, derivase del término arábigo. Ahora bien, no podemos afirmar ni negar nada sobre lo no registrado como hecho existente con un mínimo de certeza. Y tal es, en el orden cronológico, el caso del cante que nos ocupa.

El profesor García Matos, gran autoridad en materia de cante, subraya la posibilidad de que la caña, (nombre, y probablemente, cante) descienda del "macho" recogido por Isidoro Hernández en "Tradiciones Populares Andaluzas y Flores de España", donde se canta:

"Caña dulce, de mí, dulce caña".

Menos visos de realidad ofrece la hipótesis del origen folklórico, que se inspira en la famosa obra de Zugasti sobre el bandolerismo andaluz. Según Zugasti era vieja costumbre "cantar a las cañas" puestas sobre el mostrador, esto es, a las "cañas de vino". No parece muy a tono con la caña tan frívolo hábito festero.

A nuestro juicio, tanto la cuestión etimológica como la semántica y la del origen, constituyen por ahora un triple enigma; un triple problema no resuelto.

El más remoto testimonio directo sobre la caña es el del viajero inglés Richard Ford que recorrió Andalucía en 1830 y nos dejó un interesante libro traducido al castellano por el poeta Enrique de Mesa con el título de "Cosas de España, el país de lo imprevisto". Ford nos habla en el capítulo 23 (2.º tomo) de la "caña".

La más antigua referencia nacional directa que conozco es la de E. Calderón en "Un baile en Triana" (1847) ya citado. Llamo "directa" a la información de un testigo presen-

cial, al testimonio personal de un auditor.

La referencia de D. Antonio Machado Alvarez (Demófilo) en su "Colección de Cantes Flamencos" (1881), es, en cambio, indirecta. Pero tiene sumo interés porque remonta la "caña" al último tercio del XVIII, a la época primitiva del Tío Luis el de la Juliana, en tanto que Ford y Calderón la fechan en la primera mitad del XIX (época del Fillo y del Planeta).

De estos tres testimonios deducimos que la caña es un cante del que no tenemos noticia anterior al último tercio del XVIII. Esto en cuanto a la cronología. Pero ¿cómo se originó?

M. García Matos cree posible una derivación aflamencada o agitanada de ciertos cantes andaluces llamados cañas, aunque la diferencia melódica entre la caña flamenca y aquellos sea grande.

No podemos juzgar el asunto, careciendo de pruebas suficientes. Lo único que podemos hacer es analizar los elementos musicales contenidos en la caña actual y limitarnos a relacionar ésta con la primitiva, basándonos para ello en las descripciones, siempre insuficientes e inexpresivas, de los escritores del siglo XIX. Respecto a las descripciones literario-musicales de "la caña", tal como son frecuentes en estudios tan valiosos como los de Torner, Caballero Bonald, Manfredi, José C. de Luna, giran en torno a una abstracción y presuponen el conocimiento de un cante que estamos hoy lejos de conocer en su plena autenticidad.

Los datos de los escritores del XIX contradicen a la actual experiencia. Según ellos, la caña no era cante para bailar, al menos en los primeros cincuenta años del XIX. Hoy, en cambio, se baila y fue suscitada por



el baile. Los viejos maestros del cante, supervivientes por fortuna, como Aurelio Sellés, juzgan que la caña se bailó siempre, lo cual debe interpretarse en el sentido de que la caña conocida por ellos en su infancia y juventud solía bailarse, o, se ajustaba a compás de baile.

La caña que se canta desde hace diez o doce años responde, con pocas variantes (las muy leves de un Manolo Caracol, por ejemplo) a un tipo único, rígido, académico. Para que la fijeza y estatismo sean mayores, hasta la letra se repite rutinariamente: "A mí me quieren mandar...". Por eso y por otros motivos, me parece que nuestra caña es una "momia"; un cante sin vida, memorístico, inerte; todo lo contrario de lo que es y debe ser el buen cante.

Sospecha con razón el profesor García Matos que en el siglo pasado no hubo una caña, como ocurre hoy, sino varias; del mismo modo que no hay "una soleá", sino muchas. Nadie podría cantar "la soleá". A la inversa hoy todo el mundo canta "la caña" y nadie sabe cantar "por cañas".

Tenemos sin embargo una ventana abierta a la vieja caña, si no a la caña misma de Silverio. Cosa que desgraciadamente no ocurre con el polo o la debbla. Tenemos en primitiva grabación discográfica la que, en 1922, cantó Diego Bermúdez de Morón en el Concurso Nacional de Cante Jondo de Granada. Con ella y con sus soleares "apolás" al estilo de Silverio ganó el primer premio de la segunda sección de cantes integrada por serranas, cañas, soleares y polos. En aquella fecha, Diego Bermúdez tenía 68 años y había nacido por lo tanto en 1854. Pudo perfectamente oír los cantes del Fillo y del Planeta, que gozaban de buena

salud y facultades en 1847. Y si no se los oyó a ellos personalmente, pudo oírseles a discípulos directos. El cantaor suele arrancar siempre de una tradición anterior. Aurelio Sellés, actual mantenedor de la escuela gaditana, es el heredero neto de Enrique el Mellizo, que murió hacia el 1903. Trae, en consecuencia, hasta el 1960 la tradición flamenca gaditana comprendida entre 1860 y 1900. De modo semejante Diego Bermúdez, nacido en 1854, lleva al 1922 la tradición del cante de 1830 a 1860; recoge, en esencia, a través de Silverio y otros, los cantes del Fillo y sus contemporáneos, los que menciona E. Calderón en "Un baile en Triana".

El pueblo es tradicionalista, mucho más el andaluz, eminentemente campesino y caracterizado por el sentido "agrario" de su cultura ("Teoría de Andalucía". Ortega y Gasset). Manifestaciones artísticas de tipo popular como el cante flamenco, arraigadas al profundo sentir andaluz, persistiendo hasta hace poco relativamente puras. Diego Bermúdez representa, pues, con respecto a la caña el más venerable y fiel testimonio vivo. Su caña debe aproximarse mucho a la primitiva pureza de este cante. Sólo así se explica, por otra parte, que a tan avanzada edad, y sin ser un cantaor excepcional, se le concediera el primer premio por cañas en el Concurso de Cante del Corpus Granadino. (1922).

Estimo a la caña de Bermúdez como una verdadera joya. Escuchándola repetidas veces, no me explico cómo los actuales cantaores - los buenos- no se aplicaron a ella y de ella partieron para adaptarla a sus personales estilos.

En la caña de Bermúdez, pode-



mos saborear las calidades que precisamente faltan a la actual.

Se diferencia de la imperante hoy, por su compás más vivo y rápido. La que canta Caracol, Fosforito o Rafael Romero lleva el ritmo mucho más lento y ese ritmo, a veces, acentúa todavía su lentitud en el "ay".

El "ay" de Bermúdez es un "ay", no un "í", que es lo que ahora inexplicablemente priva. El "í" de los actuales cantaores de cañas es una estilización bastante monótona y academicista del espontáneo y natural "ay" primitivo. El "ay" de Bermúdez no está automáticamente sincopado, sino que se desarrolla garbosísimo, airoso, desbordante de vida y gracia, enlazando con tenues ligaduras sus seis modulaciones, dos de las cuales (la 4.^a y la 5.^a) son semejantes. La copla es la siguiente:

"En el querer no hay venganza,
tú te has vengaito de mi.

Castigo tarde o temprano
del cielo te ha de venir".

Canta Bermúdez el primer verso o "tercio" de modo parecido a como se hace ahora, en forma musicalmente ascendente y ligándolo todo, pero la diferencia de compás es definitiva y por eso resulta más flamenco y garboso.

La mayor diferencia con la caña actual radica en la repetición del primer tercio: porque hoy se acostumbra a repetir sólo la última palabra, precedida de un "ay", haciendo una variación de la melodía inicial, mientras que Bermúdez repite el primer tercio completo y desarrolla la misma melodía, mas terminándola en forma descendente.

El segundo tercio ("tú te has vengaito de mi...") es semejante al

de hoy, aunque se registra una marcada tendencia a las notas graves y su repetición acusa, con más vigor aún, el predominio de la forma musical descendente. Así consigue enlazar a la última sílaba del segundo tercio el "ay" séxtuple, sin pausa ni calderón, de modo que resulta su prolongación normal y no una yuxtaposición como ocurre en la caña imperante.

Cuanto hemos señalado para los dos primeros tercios de la copla, esto es, para media "letra", repítese en el resto, rematado sin macho. Es probable que Bermúdez acabase la caña con soleares apolás. En el primer tercio de nuestro siglo era costumbre terminarla con una soleá. En Cádiz se cantó frecuentemente en tales ocasiones la famosa

"Entre los cañaverales
los pájaros son clarines
al divino sol que sale".

Tal es el testimonio del maestro Aurelio, que me han ratificado otros aficionados viejos de la localidad.

Queda, finalmente, otro problema por apuntar: el de la clasificación de la caña. La mayoría de los tratadistas suelen incluirla entre los cantes jondos. Es cuestión muy discutible. En mi opinión, la caña no es cante jondo, ni el polo; al menos en su versiones conocidas. Me inclino a incluirla en el socorrido grupo de los "cantes grandes", junto a la serrana y la malagueña. Pero el problema de la situación de la caña es demasiado complejo para ser cumplidamente tratado en este bosquejo. Exige planteo y desarrollo aparte.

R. M.

Desde CORDOBA.



LA POESIA Y LA COPLA

DANZA

A Rosario y Antonio, Ases.

El cabello a la cintura
gira que te gira y gira,
quieto, seguido, despacio,
y al son de dos castañuelas,
y tres guitarras con llanto
tomillares y albahacas
los tacones van pisando,
mientras serpientes y yedras,
le van ciñendo los brazos
de una música de alhambras
y sacromontes nevados.
Y ahora es él, quien de rodillas,
ya quieto después del salto,
sigue en circular delirio
con los ojos embriagados
por bulerías gitanas
la flor y el aire violando.
¡Qué dulzura de cadencias!
¡Qué vuelo abierto de pájaro!
¡Qué sonido de luceros,
campanas de un campanario!
¡Qué temblor de tibia estrella
para dos pechos que gimen
dulces, agrios!
(Y en tanto la melodía
hecha de navaja y nardo,
de adelfas con luna roja
y moreneces temblando,
sigue de fondo como una
invitación al pecado).
El cabello entre perfiles,
ella sueño ya, soñando,
se revuelve y sigue y luego
él la lleva de la mano,
y luego por la cintura
y luego, ritmando el paso,
se pierden en el misterio
de este loco sueño mágico
repicando entre clamor
su doble eco apagado.

Antonio MURCIANO.

SOLEARES

Cuando mis penitas canto
ríe la copla en el aire
y en mis ojitos el yanto.

¡Ojitos que me miraban!
Ya no tengo esos ojitos
que tanta vía me daban.

Peasos de alambre son
las venas cay en tu cuerpo,
de jierro tu corazón.

Ríe y goza cuanto puedas
y déjame que yo pase
mis fatigas y mis penas.

CON EL CANTE JONDO, GITANO

Con el cante jondo, gitano,
tienes que arrasar la Alhambra,
no le hacen falta a la zambra
palacios hechos de mano.
Que basta una fresca cueva
a la vera del camino,
tienes el cante por sino
que a tus penitas abreva.
Tienes el sol por hogar,
tienes el cielo por techo,
tienes la tierra por lecho,
por linde tienes la mar.

Miguel DE UNAMUNO.

POEMA DE LA GUITARRA

Seis novias de sal y espuma.
Seis madres de ébano y nácar.
Seis sonrisas. Seis erales.
Seis suspiros. Seis espadas.
Seis citas a todo llanto
con la vida o con la nada.
Seis risas entre las manos,
las cuerdas de la guitarra.

Manuel PEREZ CELDRAN.



¿QUE ERA LA POLICAÑA?

POR DOMINGO MANFREDI
CANO

En mi "Geografía del Cante Jondo" intenté dibujar el árbol genealógico del cante andaluz. Naturalmente no lo conseguí, ni lo conseguirá nadie. Se hace preciso manejar para ello materiales de humo y viento, y con esta clase de ladrillos ni el mejor albañil es capaz de levantar una pared. Sin embargo, en una cosa me pareció haber vislumbrado la verdad, o al menos, mi verdad. Ya sé que con ella no estarán de acuerdo todos, ni muchísimo menos, pero a escuchar lo que los demás digan estoy dispuesto en cuanto empiecen. Y como en esto no estamos jugando a ganar una carrera, sino que queremos ayudarnos a poner en pie lo que ande caído, mi mano y mi corazón están abiertos de antemano para el arrepentimiento y la rectificación.

Todos estamos de acuerdo, más o menos, pero sí en lo fundamental, en que la caña es la más primitiva manifestación del cante jondo o grande que nos ha sido posible conocer. En la caña están presentes en esencia y en potencia todos los misterios del cante posterior, y de ella nacieron los demás en una larga, dolorosa y constante readaptación de la copla a cada época. Entre la salida y el macho, el reto y la paz, la guerra y el amor, la violencia y la ternura, la caña tiene muchísimo de cante primitivo ritual, entendiendo esto como cante apropiado para que el hombre dialogue con lo invisible, desembuche sus agonías cara al in-

finito, plantee sus problemas íntimos al sol y al cielo y a las estrellas. Lo que el hombre andaluz podía decir en una caña no puede decirlo en un fandango, por ejemplo, porque si en aquella hablaba para alguien de techos arriba, en éste habla para quienes están de techos abajo; a veces, demasiado abajo.

Por otra parte, también coincidimos, más o menos como en el caso anterior, en que el martinete es la primera manifestación de madurez del cante de los gitanos andaluces, envenenados de cante jondo. Al pie de la fragua, acompañándose con el son del martillo sobre el yunque, el gitano quiso cantar para él solo lo que había oído en la calle. Lo que había oído era nada más y nada menos que la caña, la debla y el polo, tres cantes distintos, y un solo cante verdadera y realmente jondo y grande. Cuando el gitano con facultades los cantó por primera vez en la fragua estaba creando el martinete, tanto si la inspiración era la caña, como si lo era la debla o el polo. Allí estaban como testigos de paternidad la salida y el añadido del macho, y dentro, la agonía, la angustia,

Ahora bien, es lógico pensar que la transición entre el cante grande, representado por la caña, la debla y el polo, al cante grande gitano, representado por el martinete, la seguirilla y la soleá, no pudo hacerse en un solo salto. Ha de partirse como base, de que la aparición de los gitanos en Andalucía como elemento fijo y estable de la población, libre de taras legales y limitaciones raciales, representa en la historia del cante jondo un renacimiento, si bien, como ocurrió en el Renacimiento con mayúscula, los elementos utilizados fueron previamente asimila-



dos y transformados, con lo que fueron hallados en ellos nuevos puntos de vista artísticos, así como nuevas circunstancias de belleza. Ese renacimiento tuvo diversas etapas, que pudiéramos fijar sobre un mapa económico de la Andalucía del siglo XVIII, mejor que sobre un mapa físico o geográfico.

Digo esto porque la transición revolucionaria del cante jondo al cante grande gitano tuvo dos circunstancias puramente económicas, modificativas sólo en función del oficio elegido por los gitanos creadores.

Los que se asentaron y montaron fraguas fueron los padres del martinete y de la seguirilla, así como los que en lugar de la fragua eligieron el chalaneo como manera de vivir crearían otros dos cantes maravillosos: la policaña y la soleá. La diferencia creadora no estuvo sino en el sencillo elemento del compás. El martinete y la seguirilla se llevan bien con el hierro y la oscuridad, son cantes interiores, para cantarlos dentro de la fragua, de casa, de la cueva. Mientras la policaña y la soleá son cantes de fuera, de aire libre, de compás de madera, como decía un gitano de mi pueblo. Por eso puede decirse, sin mayor margen de error que el propio en esta clase de afirmaciones, sobre materia tan de humo y viento, que la policaña es un martinete frío, y el martinete una caña caliente. Es decir, que la caña, la debla y el polo fueron calentados por los gitanos en la fragua, y de su calentamiento y

fundición salió el martinete, así como aquellos mismos cantes aireados, transformados por los duendes gitanos cara al viento, lejos de la lumbre y cerca del camino y de la sombra del pinar, darían como resultado la policaña. Con el martinete nacería la seguirilla, como con la policaña nos llegaría la soleá.

Está claro que todo esto necesitaría horas y horas de charla, para en definitiva no acabar nunca, ni ponernos de acuerdo en el detalle. Puede que ahora la Cátedra de Flamencología ayude a poner en claro algunas cosas. Lo que sí digo y estoy diciendo siempre es que el cante grande andaluz sufrió con la emancipación de los gitanos, y su consiguiente incorporación a la vida normal de Andalucía, una verdadera revolución, y que fué como resultado de esa revolución atormentadora cuando el cante empezó a interesar a la gente, antes de acabar subiéndose al tablado del café cantante y llegar al escenario de un teatro, con acompañamiento de orquesta, vestido el gitano con botitas color caramelo que harían enrojecer de vergüenza a los viejos revolucionarios que se sacaron del alma la policaña y la soleá, el martinete y la seguirilla, amasando con misteriosos duendes la caña, la debla y el polo, los tres pilares del mejor cante andaluz.

D. M. C.
Desde MADRID.



El poeta y flamencólogo cordobés, Ricardo Molina (1917-1968), miembro de número, desde el primer momento, de la Cátedra de Flamencología y Premio de Investigación de la misma, destacó por su entusiasta y activa participación en las actividades de la Cátedra, tanto en las celebradas en Jerez, como en las organizadas en Cádiz y Sevilla, en colaboración con la Universidad Hispalense. Junto al maestro Antonio Mairena, honró con su firma las páginas de la revista "Flamenco". Aquí le vemos, pronunciando una conferencia en uno de los Cursos de Verano de la Cátedra, en la Mezquita del Real Alcázar de Jerez.



FLAMENCO

CUADERNOS DE LA CATEDRA DE FLAMENCOLOGIA Y ESTUDIOS FOLKLORICOS ANDALUCES



Jerez

2



FLAMENCO

Enero-Marzo, 1961

CUADERNOS DE LA CATEDRA DE FLAMENCOLOGIA Y ESTUDIOS FOLKLORICOS ANDALUCES - JEREZ, 2.

MANIFIESTO

QUE PUBLICO EL CENTRO CULTURAL JEREZANO, CON MOTIVO DE LA CREACION DE SU CATEDRA DE FLAMENCOLOGIA Y ESTUDIOS FOLKLORICOS ANDALUCES

Jerez del la Frontera, esta tierra generosa, antigua, vinatera y señorial, que es madre fecunda de un cante y un baile únicos, llenos de gracia, ángel y duende, cuyas genealogías misteriosas se desvanecen en las épocas más remotas, con ecos y expresiones sublimes que han sido heredados y conservados a través de siglos y generaciones, es base principal y capital indiscutible de los estilos llamados "jondos" o "flamencos" y ha aportado a la historia del arte andaluz los más célebres intérpretes de todos los tiempos.

En Jerez nacen siempre los artistas más grandiosos, los más geniales componentes de una escala brillante y magnífica, de valores, que comienza en la figura patriarcal y taumatúrgica de Tío Luis el de la Juliana, el cantaor más antiguo de que se tiene referencia, que vivió y canto magistralmente sobre finales del siglo XVIII, y que fue preceptor del famoso Fillo, creador de la Caña, y de los jerezanos José Cantoral y Luis Jesús; que nos deslumbra con la voz ilustre del señor Manuel Molina, y las castizas de Tía Sarvaora, el Puli, la Serrana y Paco la Luz, su padre; Sebastián el Chato y el melodioso Carito; que nos emo-

ciona con las soleares terribles y poderosas de Merced la Serneta, el Loco Mateo y Salvaoriyo; nos deleita con el baile perfecto y juncal de Fernanda y Juana Antúnez, la Sordita, la Macarrona y la Malena; admirándonos con el talento artístico de Currito el de la Jeroma, Domingo Marín, Javier Molina y Perico el del Lunar; hasta llegar a Isabelita de Jerez, la Pompei, el Niño Gloria y los célebres bailaores Ramirito, Estampío, Rosa Durán y los grandes maestros del cante jerezano don Antonio Chacón y Manuel Torre, artífices insuperables de la emoción más pura y desbordada, donde la escala de talentos artísticos halla su punto más culminante y depurado.

Por todas estas razones, Jerez, que siente en lo más hondo de sus entrañas la pena y el gozo de lo inefable y lo lírico, contenido en la poesía y la música popular, es consciente de la enorme importancia que encierra este arte sobrecogedor y maravilloso, donde Dios puso la gravedad natural y dramática de una raza milenaria.

Son muchos los intelectuales que, en todo tiempo, se han ocupado de investigar acerca de los auténticos orígenes del Cante Jondo o Fla-



menco, y todos están de acuerdo en afirmar que Jerez es ciudad privilegiada donde, al igual que el vino que le da fama, nace el mejor cante del mundo y se hace majestad y finura el baile más difícil y dramático. Y, consecuentemente, como ya hemos señalado, nacen aquellos artistas que han venido manteniendo el prestigio de nuestro pueblo, dando a conocer, sin mixtificaciones, el tesoro musical del más noble patrimonio artístico.

Los investigadores encuentran en el Cante Jondo cuatro acusadas influencias. A saber: la árabe -quizás la más importante-, que se dejó notar en nuestra música popular a partir del año 711, fecha en que tiene lugar la histórica batalla del Guadalete, en las cercanías de Jerez; la ejercida por la música litúrgica bizantina, adoptada por la primitiva Iglesia Católica española, hasta el siglo oncenso; la de los cantos sinagogaes judíos, algunos de cuyos rasgos prevalecen aún en ciertas saetas y coplas de la Nochebuena de Jerez; y finalmente, la de las melopeas de los gitanos, desde que nos la dieron a conocer a mediados del siglo XVIII, y más abiertamente en el XIX, una vez que fueron renunciando al nomadismo y decidieron asentar su hogares en las ciudades de nuestra patria, especialmente en Jerez, que ha sido calificada por este hecho "sede del gitanismo español" (Carlos y Pedro Caba), y "ciudad de los gitanos" (F. García Lorca).

En el primer tercio del pasado siglo, es cuando los cantes y bailes flamencos comienzan a tomar una categoría hasta entonces desconocida, al adaptárseles los toque de guitarra. Sobre todo, cuando el jerezano Javier Molina, a finales del XIX,

utiliza por vez primera, en las interpretaciones a la guitarra, los diez dedos de las manos.

Lo flamenco sube al tablado del café "cantante" y llega a alcanzar su máximo esplendor, debido a la leal competencia y constante actuación de la más señeras figuras del género.

En 1918, se crea el primer espectáculo teatral, totalmente dedicado al Flamenco, y, varios años más tarde, comienza a decaer el Cante Jondo, hasta llegar a la total degeneración en que se encuentra actualmente, salvo contadas y honrosísimas excepciones.

También, en el transcurso de los años, los cantos y bailes folklóricos andaluces, no calificados de flamencos, han ido perdiendo el sitio de honor que siempre ocuparon en el honesto esparcir de las gente de esta tierra, hasta llegar a desaparecer por completo de nuestra geografía; si bien existen organizaciones que, nos consta, hacen magníficos y loables esfuerzos por incrustarlos de nuevo en el repertorio musical de las fiestas más enraizadas en el alma del pueblo.

Teniendo en cuenta la enorme trascendencia cultural que, musicalmente, tiene lo flamenco y lo propiamente folklórico de esta hermosa región, el Centro Cultural Jerezano ha considerado oportuno crear una Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces, la cual, desde el inicio de sus actividades, se propone como principal objetivo salvar definitivamente de su olvido, y revalorizarla toda esta riqueza que de modo tan lamentable hemos ido dejando desaparecer.

Para ello, el Centro Cultural Jerezano emprende una poética tarea, enfocada desde cinco puntos básicos, urgentes y necesarios.



a) **RECOPILAR** todo aquello que suponga materia documental valiosa.

b) **INVESTIGAR** tenazmente, hasta lograr averiguar las exactas raíces, influencias, giros, variantes, etc., de los cantos y bailes que componen el extraordinario acervo musical andaluz.

c) **CONSERVAR** cuantos datos, libros, partituras, fotografías, objetos de arte, discos y otras grabaciones puedan ser de interés en estos trabajos.

d) **DEFENDER** nuestra música popular de toda clase de impurezas y mixtificaciones, atacando valientemente todo injerto que pueda ponerla en peligro de una nueva e irremediable desaparición, y

e) **DIVULGAR** y exaltar, constantemente, por todos los medios a nuestro alcance, la verdad y la belleza de un arte sutil, que nos puede definir, tan cabalmente, a los ojos de aquellos que quieran penetrar en nuestros sentimientos y costumbres.

Para llevar a feliz término estos propósitos, el Centro Cultural Jerezano, a través de su sección especial, cuenta con el decidido aliento y colaboración de todas aquellas personas que aman firmemente la tradición hermosísima de los cantos y bailes de Andalucía.

Jerez de la Frontera a veinticuatro de septiembre de mil novecientos cincuenta y ocho. -**POR EL CENTRO CULTURAL JEREZANO:** Manuel Pérez Celdrán y Juan de la Plata. Fundadores de la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces.

JEREZ NO LE OLVIDA

HACE 32 AÑOS QUE FALLECIO DON ANTONIO CHACÓN

El 21 de Enero de 1929, fallecía en Madrid el célebre intérprete del Cante Flamenco, don Antonio Chacón, ídolo máximo de la afición de su época.

El maestro había nacido en Jerez, y en Jerez aprendió a cantar. Enrique el Mellizo, el gaditano que creó escuela, fue su descubridor y su introductor en el mundo deslumbrante y maravilloso de los cafés cantantes. Juan Brea aplaudió su malagueña. Silverio lloraba escuchándole.

Con Francisco Lema (Fosforito), sostuvo Chacón la más noble competencia. Y con Manuel Torre, su genial paisano, una amistad entrañable. Reyes y magnates, señores y plebeyos, se emocionaron con su cante. Gayarre, entusiasmado con la voz sublime del jerezano, le propuso estudiara ópera en Milán. Chacón enamorado de su arte, prefirió seguir cantando malagueñas, y tarantas, y cartageneras, caracoles, mirabrás, soleares, granáinas...

Señorial y sencillo, don Antonio Chacón, además de ser el mejor y más completo cantaor de su tiempo, fue un ejemplo de alma generosa, un hombre bueno a carta cabal, que supo conquistar la gloria que merecía y la admiración y el cariño de cuantos personalmente le trataron.

Su nombre de gran artista permanece, esculpido en oro, en la mejor página de la Historia del Cante Flamenco. Y Jerez no le olvida.



LAS PALMAS Y EL SILENCIO EN EL CANTE FLAMENCO

Es de observar la importancia que juegan en el Cante Flamenco el acompañamiento de las palmas y el silencio absoluto de la concurrencia.

Junto al de la guitarra, no hay acompañamiento alguno más importante que el de las palmas, aparte naturalmente, del que se hacía el cantaor mediante una varita o bastoncillo; costumbre ésta ya totalmente desaparecida, y sustituida por algunos por los pitos (palillos), golpeo del suelo con la pala del zapato o con blandos golpecillos de la mano sobre la pierna. Un son antiguo que aún prevalece, cuando se canta sin guitarra, es el que lleva el cantaor y los que le acompañan, como en un rito ancestral, con el martilleo de los nudillos sobre la madera de la mesa.

Este último son, y el de las palmas, vienen como a conectar el exterior, aportado por los concurrentes, con el interior del artista en un proceso de creación. El primero refleja exaltación humana; el segundo, expresión espiritual.

Las palmas establecen una confirmación de entendimiento entre los dos extremos que hacen posible el mensaje del cante, porque si bien éste es de creación unilateral, para que sea perfecto precisa de la otra parte. Se encuentra en la misma situación que la poesía: si no hay comunicación, no hay mensaje.

Tocar las palmas no es cosa de fácil asimilación, ni está sujeto a un aprendizaje riguroso, sólo exige de una educación en el cante, en sentido auditivo, y de un incluirse, ins-

tintiva y modestamente en el conjunto, con tanto recelo como desenfado.

Existen verdaderos artistas en esto de tocar las palmas, asistiendo a algunos tal equilibrio rítmico, que podríamos decir, algo así, como que bailan con las manos, en vez de con los pies.

No es de menor importancia el silencio entre los asistentes a la reunión o fiesta, que el tocar las palmas, siendo como es natural, más fácil, pero de más acertado gusto; lo que digo con la menor intención de exagerar.

El cantaor necesita atención y silencio, y, aparte de la mala educación que social y artísticamente representa interrumpir el diálogo entre cantaor y cante, es desagradable para quienes saben de la metafísica del cante, y lo sienten en toda su intensidad. No aludo sólo con ésto a las palabras entre espectadores, que por demás sobran, sino también a esos "entendidos" que largan sus tópico y sus frases de flamenco barato, con la misma insistencia que se puja en una subasta fácil, descomponiendo así el rito.

El cante no se debe de interrumpir, se debe acompañar. El cante puede ser una pena -se canta lo que se pierde, decía Antonio Machado- o una alegría, o una alegre pena, y para la pena y la alegría es esencial la asistencia de la compañía. Amor, con amor se paga.

De ningunas manera, se pretende aquí ir contra un ¡ole! o una frase oportuna que tienda a animar, pero para ésto hay tiempos en el cante, y de ello sabe mucho el corazón del aficionado.

La voz que se eleve entre la copla, debe ser como una jaculatoria en



medio de la tragedia, como una mano que ayuda, como un beso en el amor.

En JEREZ.
Por Manuel Pérez Celdrán.

RECUERDOS DE UN VIEJO AFICIONADO

EL AMBIENTE FLAMENCO DE SEVILLA DESDE 1917 A 1934

POR ADOLFO REAL
TORREGROSA.

Cuando llegué a Sevilla, en 1917, el cantaor de moda era mi paisano José Cepero, con el que me unía gran amistad desde 1901. A Cepero lo había conocido yo en la antigua tienda de vinos "La Candelaria", de Jerez, ya desaparecida. Allí solía acudir, todas las noches. "La Candelaria", que estaba situada en plena calle Larga jerezana, donde hoy se encuentra el cine Maravilla, era a principios de siglo uno de los principales centros de reunión de los artistas y aficionados de entonces. En Sevilla, me entrevisté con José Cepero. Se notaba enseguida que era el artista más cotizado en todas las juergas, el que más cobraba. Lo llamaban todos los aficionados de categoría, ganando el dinero como muy pocos. Así, en ese ambiente popular, se mantuvo varios años, hasta que marchó a Madrid, de donde salió muy pocas veces. Cuando falleció en 1960 era el decano de los cantaores en activo.

Cepero dominaba todos los cantos antiguos y modernos. Hasta por montañesas cantaba. Su tocao, en

Sevilla, era casi siempre Javier Molina. Fue uno de los cantaores que mejor vocalizó el cante.

COMO VENDIMIABA JAVIER MOLINA

A propósito de José Cepero y Javier Molina, quiero contar una anécdota muy graciosa, relacionada con el segundo.

Era en 1917. En la venta "Eritaña" estaba empleado Diego Antúnez, gitano con cien arrobas de ánge y con la misma cantidad de educación. Tan educado y fino era Diego Antúnez que hasta los mismo señores le decían Don Diego. Y siempre le llovían las invitaciones para oírle sus famosos *golpes*, sin molestar a nadie.

Una noche, en plena juerga en la que cantaba José Cepero y tocaba Javier Molina, en una de las *parás* para entonar y aliviar las garganta con el mejor vino de marca de entonces, Javier comenzó a hablar de su tema favorito: su viña de Jerez. Una viña muy pequeñita, con contadísimas cepas, que todas las noches sacaba a relucir en la conversación, como si se tratase de una hija muy querida: Que si el *mirdeu*, que si la *póa*, que si la uva está *maura*, que si tengo que irme *pa* Jerez ha empezar la vendimia, que si no sé como escaparé este año con los mostos... Daba una lata tan grande con la viña, que Antúnez, ya cansado de escucharle, intervino en la conversación de la siguiente manera:

-Ahora se vai a enterar de cómo jace Javié la vendimia, en su viña de Jeré. Se sube en er tren, llega a Jeré, y en er primé almacén de comestibles que hay ar salí de la estación, compra tres perras chicas de queso manchego. Se va a la viña, se come



la uva y er queso...y ¡ya está jecha la vendimia!

Ni que decir tiene que la carcajada que soltaron los reunidos se escuchó hasta en la misma viña que Javier Molina tenía en Jerez.

Diego Antúnez, que casi seguro era natural de Cádiz, fue uno de los gitanos más populares y salerosos de aquella época de tanto rumbo flamenco.

EL GITANO MAS GRANDE DEL CANTE JONDO

En 1922, encontrándome yo en el "Pasaje de Oriente", a la caída de la tarde se presentó una reunión de grandes aficionados, compuesta por el empresario de la plaza de toros de Valencia, José García el Algabeño (padre), Ignacio Sánchez Mejías y el aristócrata sevillano don José Dionisio Fernández, amén de algunos amigos más, todos castizos sevillanos.

Los reunidos avisaron a la Niña de los Peines, Manuel Torre y al tocaor Manolo el de Huelva. Pastora no pudo acudir por tener un familiar bastante enfermo. Así es que solamente acudieron a la cita los dos últimos.

Como aún no hacía muchos días que se había celebrado en Granada el Concurso Nacional de Cante Jondo, cuyo primer premio le fue otorgado a Diego Bermúdez el Tenaza, gitano muy viejo, natural de Morón, la conversación giró casi todo el tiempo alrededor del concurso y sus incidencias. El Algabeño, que apuntaba y conocía bien el cante grande, sacó a Manuel Torre, quién poco tiempo tardó en desbordarse, cantando por todo lo bueno: Seguiriyas, soleares, bulerías, tarantas... Manuel, el gitano más grande que ha conocido el Cante Jondo en lo que va de siglo, cantó aquella no-

che, como pocas, ya que todos sabemos que era muy inseguro. Estaba a gusto y el cante brotaba de su gargante lleno de duende y sentimiento. Partía el alma, escucharle cantar de aquella manera tan emocionante y maravillosa. Estuvo cantando hasta las cuatro de la madrugada.

Mientras tanto -¡Oh, milagro de su eco soberano!-, el "Pasaje" se había ido abarrotando de un público entusiasta. Y en la calle, apegotonada a la puerta, una multitud de aficionados escuchaba embelesada la gitana voz de aquel monstruo del cante de Jerez.

Yo, que tantas veces había escuchado a Manuel Torre, en "La Primera de Jerez", no comprendía cómo aquel portentoso cantaor se había podido superar de manera tan prodigiosa.

Han pasado treinta y nueve años. Aún recuerdo aquella noche tan memorable para la historia del Cante. Y no se me olvidará en lo que me resta de vida. ¡Era mucho Manuel, cuando él quería!

EL COLORADO Y EL GORDETE

Por los años veinte, tenían mucho ambiente en Sevilla "El Colorado" y "El Gordete". El primero, cantaba admirablemente por soleares. El segundo, que era zapatero en Triana, también cantaba estupendamente y, aunque no fue profesional, sí era muy solicitado por ciertos señores, que solían llevarlos a sus fiestas.

EL POSADERO

Al "Posadero" lo escuché cantar muchos años en el restaurante "La Vinícola", en la sevillana plaza del Duque.



Cantaba muy bien. Sobre todo por seguiriyas. Decían que era de Montellano, pueblo de la provincia de Sevilla, pero él mismo me confesó que había nacido en Jerez de la Frontera, pasando de pequeño a vivir en Montellano.

"El Posadero" ganó varios concursos de cante.

APERTURA DEL "KURSALL INTERNACIONAL".

Fue en 1919, presentando diez y ocho números distintos, de la mejor calidad. Entre los cantaores estaba el "Niño de Escacena", que lo hacía bastante bien.

Todavía recuerdo cómo decía estas dos coplas por soleares:

Aquel que tiene una pena
no se la divierte nadie;
voy al campo a divertirme,
flores dejarme, dejarme.

Yo te quisiera preguntar
si cuando me ves te alegras
o te dan ganas de llorar.

EL GLORIA Y SU HERMANA LA POMPI

También gozaban de merecida fama, en aquellos años, estos dos grandiosos artistas del cante de Jerez, tan solicitados siempre por los buenos aficionados. Los celebrados hermanos hacían como nadie el cante grande y el festero de su tierra.

Gracias a Dios que grabaron muchos discos, que han transmitidos a la posteridad la canela en rama que escondían en sus gargantas tan gitanas.

FIESTAS FLAMENCAS EN EL ALCAZAR

Recuerdo las grandes fiestas que se dieron en el Alcázar de Sevilla, por los años 1924 ó 25, con motivo de la estancia de los Reyes de España, SS. MM. Don Alfonso y Doña Victoria Eugenia.

Cantaron, bailaron y tocaron, en aquellas fiestas, los más renombrados artistas de entonces.

MANOLO CARACOL

Ya en mi último año en Sevilla, empezaba a destacar el joven Manolo Caracol. Asistía a muchas juergas en "La Vinícola" y todos los aficionados presentían que, con el tiempo, habría de ser un verdadero maestro.

LOS COLMADOS FLAMENCOS DE SEVILLA

Cómo colofón a estos recuerdos, del tiempo que viví en la simpática ciudad de la Giralda, vaya una relación de aquellos colmados que más se caracterizaron por el agradable ambiente de sus reuniones flamencas.

"La Vinícola", en la plaza del Duque.

"Pasaje de Oriente", en la calle Albareda, 22.

"Pasaje del Duque", en calle Alfonso XII.

"La Europa".

Antigua "Casa Postigo" en la Alameda de Hércules, esquina a calle Sta. Ana.

"Casa Parrita", en la misma alameda.

La famosa Venta "Eritaña" y la Real Venta de Antequeruela.

Con escenario, existían el celebre "Café de Novedades", en el que también se celebraban, los domingos,



riñas de gallos. En este café servía de camarero el famoso "Horita", mencionado por Fernando el de

Triana en su conocido libro "Arte y Artistas Flamencos".

En JEREZ. A. R. T.

LA POESIA Y LA COPLA

A MARIA VARGAS, CANTAORA DE SANLUCAR

Pura tanagra o ángel penitente.
Sembradora de lirios por la vena,
con tu estirpe de sangre, con tu pena,
tu suspiro gitano tan doliente.

Algibe de misterio reviviente,
es tu pecho tronando su condena.
¡Carámbano de sal para tu almena
de princesa morena del relente!

Yo quiero oírte; luego, recordarte;
con el cerebro, tu eco rebasarte;
gozar tu voz con labios en el alma.

Espíritu y paloma, ya sin calma,
revolando en la flor de la tristeza
es el cante que nimba tu cabeza.

Manuel RIOS RUIZ

MALAGUEÑAS

Sentada junto a la mar
iba diciendo sus penas,
y al preguntarle yo cuantas,
me señaló las arenas.

Canta tu boca graciosa
como un jilguero en la rama,
da olores como una rosa
y besa como una llama.

Maresita, no me duele
la herida de aquel puñal;
¡las heridas de sus ojos
son las que me duelen más!

Mira siempre aquella estrella
que brilla en el cielo azul,
piensa que la estoy mirando
siempre que la miras tú.



SONETO Y LETRAS EN VIVO PARA CARMEN AMAYA

PORQUE como la Cruz del Sur derivas
llena de ojos dormidos y de espadas despiertas,
porque muelen tus dedos horas yertas,
sombra de seis mil noches y cautivas
piedras del fondo y flores agresivas,
cuando te paras lo hace el mundo. Puertas
a lo negro te buscas, yel, desiertas
torres de soledad en donde vivas.

(Córdoba ardiendo
y un pichón de ceniza
te van siguiendo).

Helada, encuadernando muerte y arte,
sacas de sus casillas las hogueras;
lo más bruno ante tí parece cano.

(Por San Fernando
cuatro caballos negros
te van matando).

No sabes lo que hacer para escaparte
del fuego en que consistes. No te enteras
de que te has muerto a mano de tu mano.

Fernando QUIÑONES

EL MEDIO POLO

Cuando yo estaba escribiendo mi "Geografía del cante jondo", cuya primera edición se publicó hace ya cinco años largos, no podía pensar que lo que yo escribía casi por divertirme, sin humos de maestro Ciruela que no sabiendo leer puso una escuela, fuese tomado demasiado en serio por posteriores críticos, que se rasgan las vestiduras y fulminan contra mí sus anatemas como si hablar del cante y de la copla fuese tanto como exponer doctrinas teológicas.

Uno me ha escrito rebatiendo furibundo mi breve teoría del medio polo. Porque de algo hay que hablar, y lo que se hable sobre el cante jondo nunca será tiempo perdido, hablemos unos momentos sobre el medio polo. Dice una de las muchas coplas

que he recogido de este tipo de cante: "Hasta la paré de enfrente -siente dentro mi doló.- Cuando la paré lo siente -¿qué será en mi corazón?- De lejos -es mu sencillo reirse- y mu fácil dar consejos".

La misma copla, la medida de los versos y el tono de su sentencia indica la íntima conexión del medio polo con el polo propiamente dicho, como un hermano menor de él. La diferencia casi principal entre uno y otro está en esa coletilla del medio polo, llamada macho o tercio de remate, y que en realidad no es otra cosa que una soleá corta, compuesta de tres versos, el primero de tres sílabas y los otros dos de ocho. Los peritos estarán pensando que el polo también tiene un macho o remate, y es verdad; pero ese macho es de cinco versos y no de tres.



¿Por qué medio polo, media granadina, media caña? No encuentro mejor razón que una sencillísima: los cantes se aliviaron, se redujeron a la mitad. Entre el macho del polo, con cinco versos (uno de cuatro sílabas, tres de ocho y uno final de dos) y el macho del medio polo con sólo tres versos, no cabe duda que hay una notoria distancia en dificultades y en esfuerzo por parte del cantaor. El medio polo no tiene la gallarda varonía del polo, la entrada fastuosa de aquel cante grande, la potencia de su macho o remate, la gravedad de sus tercios. Es medio, la mitad, ya lo dice su nombre. Pero aquella mitad, aquella colina parece una montaña junto a algunos cantes de hoy, que ¡válgame Dios si los oyera mi abuelo Juan!

Desde MADRID

Domingo MANFREDI CANO.

GREGUERIAS

Cante jondo: lloricantar.

En la guitarra las cuerdas cierran como barrotes de cárcel la redonda y oscura ventana de los ayayáis.

Mecanógrafa flamenca: la que toca las castañuelas de la máquina de escribir.

Castañuelas: valvas de un corazón sonoro.

Guitarra: trayectoria de cuatro lágrimas.

La guitarra se ríe del violín porque el violín necesita bastón y ella no.

El guitarrista no ahorra nada, aunque la guitarra es la alcancía ideal.

La flamenca se pasa toda la vida buscando un traje que sólo tenga veinticinco lunares.

Esa caja de reloj sin maquinaria que es la guitarra.

En la intimidad de la bailaora hay un sonar de palillos como un desperezamiento fatal que ha quedado en los huesos.

RAMON GOMEZ DE LA SERNA.
(Recopiladas por J. de la P.)

EN SERIO Y EN BROMA

¿SON ALEGRES O TRISTES LOS FLAMENCOS?

Por José María Cepero.

"Lo mejor cuando se ignora un asunto es escribir un libro sobre él". No recuerdo donde leí esto, pero sé de muchos que siguieron el consejo. La ignorancia, unida al atrevimiento, son grandes abastecedores de la industria editorial.

En cierta ocasión yo también seguí el consejo, aunque en menor escala. Sin entender ni jota de flamenco decidí escribir una serie de reportajes titulados "Flamencos de verdad", que fui publicando en un semanario. Indagué, quienes, entre la gente antigua de Jerez, eran considerados, en verdad flamencos y me fui a visitarlos, contando luego al lector lo que me dijeron, más el poquito que yo agregaba. Aquellos hombres y mujeres me hablaron de sus tiempos, los maravillosos tiempos pasados de casi todos los ancianos. ¡Cuando cantaba D. Antonio Chacón! ¡Y Manuel Torre! ¡Oh aquellas gargantas! ¡Aquel duende! ¡Aquellos tiempos! Eran sus veinteaños claro.

Pues, ¿y las bailaoras? Las bailaoras eran una emperatrices del tablao, coronadas de grandes moños



negros, que se movían entre la democrática admiración de los señores duques, lo señores marqueses y los señores condes de aquella época.

Sin embargo, ahora... Todos afirmaban que hoy día eran muchas las falsificaciones. Y que esas mujeres que salían a los escenarios "a pegá carreras p'acá y p'allá, corriendo como jacas trotonas", ¡esas no sabían bailar flamenco!

Pues, ¿y los cantaores?... Con la boca juntito al micrófono, sin soltarlo "ni pa estornudá". Y luego eso de salir a escena, actuar, volverse al camerino, volver a salir... ¡Bueno! ¿Y los camerinos? ¡Con agua corriente y tó! Con agua pa lavarse. ¡Qué flamencos, Dios mío!

Lo bueno era lo antiguo. El café cantante. Todos en semicírculo en el tablao, sentaitos en las sillas de enea. Y actuá por turno. Los mejores, los últimos. Y el que no actuaba, a hacer palmas. El público, muy cerca; y olor a vino y a tabaco negro pa respirar a gusto.

Dicen que en los teatros de ahora pulverizan un líquido con aromas de pino. Y los flamencos, tan antisépticos, como si tal cosa. Ni se mueren ni ná. Los que así hablaban eran casi todos viejas figuras. Algunos al borde del asilo.

En aquella ocasión no conseguí, ni lo he conseguido aún, despejar una antigua duda. ¿Son alegres o tristes los flamencos?. Si nos atenemos a las letras de sus cantes, son tristes, tristísimos; de llanto perenne. Recuerdo una seguriya que me cantaba uno, como su cante predilecto: "Jerío de muerte en el hospítal / recibí carta de mi mare / y me eché a llorá".

El hospital, las madres abandonadas, las mocitas perdías, el presi-

dio, los celos, las traiciones de las malas hembras, son los temas constantemente repetidos. Esto parece que debía poner el corazón en un puño a los oyentes. Pues, no. Lo que sucede, supongo, es que las juergas flamencas -no hablamos ahora de espectáculos folklóricos- se organizan allá a la madrugada, cuando todo el mundo está cansado de beber y aburrido como un percebe, esa es la verdad. Y empieza un tío a cantar esas cosas tan tristes y dice que su madre se está muriendo en el hospital, con una cara de mollatoso tan grande, que se piensa: "La pobre va descansar; con esta prenda de hijo es lo mejor que hace".

Y siguen los cantes y las penas. Y con la madrugada acude este pensamiento: "Verdaderamente la vida es un asco". Después de lo cual no hay más remedio que pedir otras medias botellas.

¿Alegres? ¿Tristes? Vamos por partes. Los que están ganándose la vida, aunque sea haciendo palmas, son trabajadores -valga la palabra- en plena faena. Un sector laboral con horario nocturno y jornales determinados por el rumbo (o por la borrachera del que pague). No se cotizan por horas extraordinarias, sino por lo extraordinario de la hora.

Y trabajando, ya sabemos -algunos- como se anda de humor. Unas veces así, y otras deseando coger la puerta.

En cuanto al público, las variaciones de ánimo son más diversas. Pueden acabar contentos o llenitos de penas. Depende de su capacidad o costumbre en el terreno vinícola. Que unos las cogen alegres y otros lloronas.

Continúo, pues, sin ahondar en el estudio sicológico del flamenco,



que es un campo vastísimo y poco explorado. Aventuro la opinión de que los malos flamencos, los postizos, los de juergas prefabricadas para turistas o payos adinerados, esos son siempre tristes, pues dan pena verlos imitar lo que no puede imitarse. En cambio, el andaluz espontáneo, el que canta porque sí y ni precisa ni pide espectadores, sino amigos, con un cante que sale de lo profundo de su alma, ese es alegre, serenamente alegre, y conforta escucharlo aunque nos cuente la confidencia de una pena.

J. M. C.
En JEREZ

"CANTE JONDO"

LA EMISIÓN CENTENARIA DE RADIO JEREZ

Hace más de dos años que Radio Jerez ofreció sus micrófonos a la Cátedra de Flamencología del Centro Cultural Jerezano, para que a través de ellos hiciese llegar a sus radioescuchas de toda Andalucía y norte de Marruecos el programa titulado "Cante Jondo", emisión semanal que todos los jueves, a las tres y media de la tarde, ha divulgado el mejor cante grabado; la historia, la anécdota y la fama de sus intérpretes; sin que jamás haya faltado su poquito de erudición y su antología de coplas populares.

Dos años largos ha estado "Cante Jondo" en contacto con los centenares de aficionados del Sur de España, que han sabido apreciar, siempre, el loable esfuerzo de la Emisora jerezana, al dedicar -sin publicidad alguna- media hora semanal a dar a conocer el maravilloso tesoro del cante y el baile de la región andaluza. Cartas de Huelva, de Sevilla, de Zafra, de Tánger, de Cádiz y de otras poblaciones, son ejemplos bien elocuentes de cómo son acogidas estas emisiones de Radio Jerez, en colaboración con la Cátedra de Flamencología.

Por eso, queremos dedicar un rincón de FLAMENCO a elogiar esa estupenda labor que Radio Jerez realiza, coadyuvando con nosotros a resucitar lo que se está perdiendo. Es de justicia agradecer el favor que Radio Jerez viene dispensando, desde hace dos años, a la Cátedra y a los aficionados que nos siguen desde el primer momento. Nuestro agradecimiento a su Director, Sr. Ruiz Cortina, a sus locutores Fernández Peña y Angel Maza y a la encantadora y gentil grabadora de "Cante Jondo", la señorita Tere Jiménez.

Sin ellos, parte de la labor de la Cátedra de Flamencología quedaría en el anonimato. Radio Jerez sabe hacer honor a la tradición flamenca de la ciudad que es eje y centro del mejor arte de Andalucía. Los cien números radiados del programa "Cante Jondo", lo acredita sobradamente.



FLAMENCO

CUADERNOS DE LA CATEDRA DE FLAMENCOLOGIA Y ESTUDIOS FOLCLORICOS ANDALUCES



Jerez

3



FLAMENCO

1er. Trimestre, 1964

CUDERNOS DE LA CATEDRA DE FLAMENCOLOGIA Y ESTUDIOS FOLKLORICOS ANDALUCES - JEREZ, 3.

HABLANDO EN PLATA

LA IMPORTANCIA DE SABER ESCUCHAR

Todos sabemos que cantar, lo que se dice saber cantar, es una de las cosas más difíciles que tiene el Arte Flamenco. Aunque bien mirado, todo sea sumamente difícil en este folklore tan extraordinario y lleno de legendarias influencias.

Mas, también tiene sus dificultades y su importancia el saber escuchar.

Saber, escuchar una copla, saborearla, vivirla y sentirla, es algo trascendental cuando de cante flamenco se trata. No todos los que escuchan saben hacerlo, ni están preparados para ello.

Escuchar tiene sus secretos. Escuchar bien, se entiende. Y su importancia. Una importancia que no debemos ni queremos exagerar, pero que es muchas veces arbitrariamente desdeñada por los falsamente llamados aficionados, que no son otros que esos jaleadores de tres al cuarto, que se entusiasman con todo, y en la mayoría de los casos echan a perder algo tan sagrado como la in-

timidad y el recogimiento de los que escuchan en silencio.

Nunca hemos sido amigos de juergas escandalosas, ni de reuniones de pandereta, donde lo que menos se escucha es el cante. Creemos y entendemos que el cante requiere una atmósfera más recoleta y silenciosa, donde los que escuchan sean copartícipes de la pena o la alegría del que canta. Y el cantaor debe ser como una fuente de clamor y agónías, de agua riente o de llanto amargo que inunde y anegue a los que le rodean, acercándolos a su yo atormentado o a su esperanza en delirio.

Si es difícil saber cantar bien, también saber escuchar tiene su importancia.

EL CANTE HABLAO Y EL CANTE CHILLAO

No hay cosa más molesta para el oído de un buen aficionado, que el cante que se suele decir a gritos, a chillidos. Por eso, solemos dividir el cante actual en cante hablao y en cante chillao. Que es tanto como dividirlo en cante bueno y en cante malo.

Cante hablao, cante bueno, es aquel que se dice, más que con la garganta, con el alma. Poniendo en



lo que se canta, más que la fuerza de nuestros pulmones, la fuerza propia del corazón. Entonces, aunque las facultades vocales apenas existan, el canto saldrá limpio de gorgoritos, a cuerpo, sin adornos. Y sólo bastará un poco de compás, unas palmitas bien hechas o un rasgueo a tiempo, para que el canto sea dicho en su justa medida. Cantar así, paladeando la copla, sintiéndola y haciendo que duela, es cantar bien. Cante hablao, que llaman los entendidos.

Pero lo que de ninguna forma se puede consentir es ese canto chillón, ese canto facilón, de gorgoritos y floreos. Cante chillao, cantado a gritos vivos.

Ese es el canto que llamamos malo. ¡Y cuántos artistas de hoy día lo practican!

Cantar chillando, entre otras cosas, es de mal gusto. El canto no puede convertirse en gritos arrieros, ni en pregón de verdulera, ni en berridos. El canto no puede, ni debe ser chillado. Hacer tal cosa es no saber cantar. Aunque se sea un maestro en florituras y gorjeos.

El canto es menester decirlo con naturalidad, sin alzar demasiado la voz, sin adornos postizos, rompiendo la voz en quiebro, los precisos, y masticando la palabra. Cante a son, corto, medido. Cante hablao, en definitiva, que es el canto bueno y que aprecian todos los aficionados de verdad.

Sin chillar, que eso queda para los sordos.

EL CANTE SOBRE ZANCOS

Ese gran periodista y gran flamencólogo que es Sergio Nerva, el ilustre crítico teatral de "España", publicó hace ya algún tiempo, en su

página dominical, un valiente, duro y enérgico artículo contra los flamencos que, en sus actuaciones en público, suelen usar "zancos" para elevar la voz. Es decir, que para cantar en escenarios necesitan ese artefacto llamado micrófono.

Comprendemos la enorme repulsa del gran crítico contra quienes careciendo de voz tratan, fraudulentamente, de fingir unos recursos naturales que no poseen en absoluto. Nos parece bien que Sergio Nerva denuncie el caso. La cosa no es nueva ni de ahora. El mal es de antiguo. Y ya era hora de que alguien tuviera reñones suficiente para cantarle las cuarentas a tantos y tantos falsos flamenquitos.

Si para cantar en el teatro es necesaria una voz fuerte y clara, quienes carezcan de ella deben limitarse a cantar en reunión; en las fiestas particulares o en los cuartos de los "colmaos". Fuera de ahí no tienen nada que hacer. Todo, menos utilizar micrófono para ampliar algo que la Naturaleza no les dio.

Nosotros estamos del lado de Sergio Nerva. ¡Fuera los micrófonos de los escenarios!. Y el que tenga voz suficiente para atronar con ella los teatros, que cante. Esta es nuestra postura y la de la Cátedra de Flamencología.

No nos parece bien que la voz haya de adulterarse para algo tan sagrado como cantar por seguiriya. Eso queda para los cantantes melódicos. Lo demás en una herejía. Sí, señor, una herejía grandísima. Ya lo ha dicho muy bien Sergio Nerva: "Quien, sin respeto a los muertos, ni respeto a los vivos, echa mano del micrófono para fingir una voz que no tiene y un arte que profana, comete, a sabiendas, una herejía".



Lo bonito, lo verdadero y lo flamenco, es cantar sin artefactos por delante. El que no pueda o el que no sepa, que se quede en casa. Aunque comprendemos que una cosa es tener buena voz y otra cantar bien. Pero ya hemos dicho, en cierta ocasión, que el cante de verdad nunca debió subir a los escenarios. Y ésta es, también, harina de otro costal.

BAILAR, SALTAR Y DANZAR

Más de una vez, y últimamente con bastante insistencia, los espectáculos folklóricos nos han venido ofreciendo una clase de bailes mal llamados flamencos, en los que los saltos, las carreras y los zapatazos estridentes han venido a ser la tónica general.

Hemos venido observando también desde hace unos años, que el baile flamenco deriva peligrosamente hacia la danza aflamencada. Es decir, en la mayoría de los casos ya no se baila conforme a los cánones y reglas establecidos de antaño. El baile de los flamencos de teatro va perdiendo cada día la esencia que le es consustancial. Ya no se baila como lo hacía La Macarrona o Rafael Ortega, ni como lo hacía Antonia Mercé o Vicente Escudero, pongamos por caso. Ahora se hace todo, bajo la influencia del cacle americano, el ballet ruso o los ritmos afrocubanos. Tal vez no hayamos sabido guardar demasiado celosamente el tesoro inestimable y único de nuestros bailes. O, tal vez, hayan sido tantas figuras extranjeras del flamenco, las culpables de esa constante degeneración del baile.

Excepto en algunos pueblos andaluces, y quitando alguna que otra verdadera figura, hoy día estamos

por afirmar, no se baila flamenco puro. Lo mismo que se adulteró el cante, se ha mixtificado también el baile. Ahora, eso sí, se danza, se salta; pero flamenco, no se baila sobre ningún tablao del mundo.

REQUIEM POR EL MARCHENISMO

Decía bien el flamencólogo González Climent, cuando escribió que, "en la actualidad, carece de razón aquel deslinde tan insistido entre cante jondo y cante flamenco. Porque hoy sólo cabe separar lo flamenco (flamenquismo y jondismo) de la ópera flamenca".

El último baluarte, donde se defiende agonizando la tan cacareada ópera flamenca, es el marchenismo, que ya ha iniciado su rendición por las plazas de toros y los teatros de pueblo, en amarga y desilusionada retirada. Pero el marchenismo, más que ópera flamenca fue siempre zarzuela flamenca. O, mejor: sainete flamenquista. Porque más que cantaores, sus difusores fueron siempre unos cómicos de sainete masivo, con pretensiones de actores de entremés folklórico. Ellos pretendían hacerlo todo: cantar, recitar, hablar y accionar como primeros actores, y hasta cobrar más que nadie, a costa de la masa que pagaba el oro y el moro, por dejarse engañar.

El marchenismo idiotizó a las masas, Y plebeyizó el cante. Como resultado de ello, hasta las cocineiras y lavanderas, cantaron los fandangos de Marchena, las coplitas dulzonas de Valderrama y las milongas y colombianas del Malagueño y Antonio Molina. ¿A donde iríamos a parar, si dejáramos que la cosa siguiera así, imperando el



marchenismo y los desdichados imitadores de tan nefasta escuela...?

Pero los días del marchenismo siempre estuvieron contados. Y más, desde que Córdoba y Jerez echaron a rebato las campanas del alerta, con sus campañas flamenquistas. La alarma, puede decirse que ha cundido entre los desdichados creadores de la escuela marchenista. Ya, ni sus propios seguidores, sus apasionados de otros tiempos, quieren escucharles. Por algo será.

UNOS PIES QUE YA NO BAILARAN MAS

Se murió Carmen Amaya. Poco a poco se fue extinguiendo su vida, hasta quedarse dormida, serenamente dormida para siempre.

Era una mañana fresca de noviembre. Los gitanos de España lloraron al saberlo. También se han contado muchas cosas de su humana sencillez, de su bondad, de su generosidad sin límites. Porque Carmen era, además de una gran artista, una gran mujer. Por eso a nosotros nos faltan palabras para dedicarle el recuerdo emocionado que su memoria merece.

Pero Carmen Amaya seguirá viviendo todavía en el recuerdo de sus admiradores. Sus pies ya no bailarán más sobre esta tierra que se la ha llevado para siempre. España está de luto por una gitana que bailaba como nadie. Dios la tenga en su gloria.

FLAMENCOS EN T. V. E.

No siempre nos ofrece T.V.E. flamenco puro en sus programas. Estamos por decir que muy raras veces presenta artistas de categoría.

Hay que aclarar que la categoría de los flamencos la medimos nosotros por la calidad de sus interpretaciones. Jamás por la publicidad de un nombre.

Cuando se anuncia la actuación de tal o cual figura nos echamos a temblar. Sobre todo, cuando se trata de ballets. No es eso, no, el flamenco que hay que divulgar. Ni los gorgoritos, ni los gritos destemplados y, menos, mucho menos, los saltos y las carreritas.

Se impone, creemos, un asesoramiento en este aspecto. El flamenco es cosa muy seria.

LA SOLEÁ: DE SU ORIGEN Y MODALIDADES

por Ricardo Molina y Antonio Mairena

Es muy probable que la soleá haya surgido de algún cante gitano para bailar, en el primer tercio del siglo XIX, pues mientras más antiguas son, más ligero yailable es su compás. Con certeza no sabemos nada. Lo único que hoy podemos asegurar, desde nuestro punto de vista empírico, es que la soleá constituye por sí sola uno de los pilares básicos del cante flamenco.

Descartamos la arbitraria y rutinaria teoría que hace a la soleá descendiente del polo y, remotamente, de la caña. Eso nadie lo ha demostrado y, sospechamos, que nadie lo puede demostrar. Tampoco admitimos, como hicieron algunos, que proceda del jaleo, o jaleos, por la sencilla razón de que jamás escucharon ese cante, ni sabemos de cantaor fidedigno que lo interprete ni lo haya oído.



¿Cómo se cristalizó en su forma propia la soleá? Misterio. ¿Desde cuándo se canta? Misterio también. El único dato cierto es que se trata de un cante gitano por su origen, por su estilo y por sus maestros. De eso no hay la menor duda. Esto hace que pensemos en la posibilidad de que mucho tiempo antes de hacer su aparición pública en la Triana de 1840, fuese cultivada en la intimidad del hogar gitano en la Baja Andalucía, que indiscutiblemente fue su cuna.

Pero en rigor no puede hablarse de soleás (sic) anteriores a la mitad del siglo XIX. La primera voz que se quejó por este cante fue la de La Andonda, aquella bravía gitana amante de Francisco Ortega (El Fillo). De ahí deducimos que el más viejo centro geográfico conocido de la soleá fue Triana, el barrio natal de La Andonda.

La soleá es cante de tierra adentro. Si hubiéramos de delimitar su comarca originaria no vacilaríamos en definir los límites por Alcalá de Guadaira, Lebrija, Utrera y Triana. Es probable que el foco originario haya sido Triana, porque los pocos ejemplares puros que se conservan de sus soleás típicas manifiestan todos los signos de la antigüedad: estrofa de tres verso, brevedad, sencillez, estilo ligado. Y sabido es que la soleá grande, reposada y solemne, es creación reciente, del último tercio del siglo XIX, e incluso posterior, del primer tercio del XX.

Resumiendo nuestra opinión: La soleá debió de empezar siendo un cante para bailar, como los tangos y la bulerías. Poco a poco, y a consecuencia de personalísimas matizaciones interpretativas, fue transformándose en cante para "cantar",

esto es, independiente del baile. Finalmente, entre 1875 (época del Loco Mateo, La Serneta y Enrique el Mellizo) y el 1915 (época de Juaniquín y Joaquín el de la Paula), se fue convirtiendo en cante grande y solemne,

Mas que otros cantes, la soleá arraigó en diversas localidades impregnándose en ellas de aire local inconfundible. Pero no siempre es correcto hablar de soleás locales pues Jerez, por ejemplo, las tiene personales (las de José Iyanda y Antonio Frijones; omitimos a conciencia las del Loco Mateo, que nadie conoce ni canta, a pesar de que Núñez de Prado hace del gran seguriyero jerezano un soleaero por excelencia). Caso análogo es el de Cádiz que canta las de los Mellizos, padre e hijo, y las de Paquirri. Aurelio Sellés mantenedor de la escuela del Mellizo pudiera estimarse como creador de personales adaptaciones del arte de su maestro, Enrique Jiménez.

Otras localidades, como Córdoba, adaptaron soleás de procedencia extraña y les prestaron sello propio como resultado de entrañable asimilación. Córdoba canta de modo propio las soleás de Ramón el Ollero, de Triana, degeneración finisecular de las viejas y castizas soleás gitanas del gran barrio de Sevilla. Ni Málaga, ni Huelva, ni Granada cuentan con cante propio por soleá. las variedades locales se reducen a tres: las de Alcalá, Triana y Utrera.

De estos tres grupos el más importante es Alcalá. Subrayamos esa importancia fundados en los siguientes hechos:

1.º- Las soleás de Alcalá son las más numerosas dentro de un aire común.



2.º- Constituyen un grupo compacto y peculiar.

3.º- Sus calidades abarcan toda la gama, desde la soleá solemne hasta la valiente y corta, pasando por la modalidades breve o soleariya, alivios, de remate o cambio, etc.

4.º- Existieron con anterioridad a sus mas famosos cultivadores, Agustín Talega, su hijo Juan Talega y Joaquín el de la Paula, hermano del primero: toda una familia cantaora.

5.º- Formaron en consecuencia un substratum o autóctono de la localidad, del que florecieron más creaciones personales, excelencias interpretativas de primerísimo orden, que son las que representan los mencionados cantaores.

6.º- Su poder expansivo ha sido tal que invadieron Sevilla (capital) y ganaron casi toda la provincia, siendo Utrera el único pueblo que se ha mantenido adherido (y sólo parcialmente) a otros tipos (los de Juaniquín, Triana y la Serneta).

Claro está que la importancia de Alcalá se basa en el hecho indiscutible de sus varias soleás, así como en su carácter mismo, porque en el orden histórico ninguna localidad puede competir con Triana, donde ya cantaba La Andonda por soleá a mediado del siglo XIX. No sabemos nada cierto de las soleás de Alcalá por aquellas fechas. Por otra parte, la existencia de una constelación de pueblos cantaores en los alrededores de Sevilla nos sugiere la siguiente hipótesis: Tales pueblos recibieron a principio del XIX la influencia de los cantes trianeros. La causa de ello fue, aparte de la vecindad geográfica, un acontecimiento histórico transcendental para la historia incipiente del cante: La persecución y

expulsión de lo gitanos de Triana, a principios del siglo XIX. El puente de barcas fue cortado y atacado el barrio por tierra. Las tonás conservan ecos de aquella persecución en sus expresivas letras:

Los geres por las esquinas
con velones y farol,
en alta voz se decían
¡mararlo que es caloró!

El resultado fue la dispersión de la gitanería de Triana por los campos y localidades circunvecinos. Utrera, Lebrija, Coria, Alcalá, Mairena, recibirían -sospechamos- semillas de cante que, luego, al correr del tiempo, germinarían y fructificarían. Esto explicaría algunos fenómenos, como el entronque con las soleás de Triana de algunas típicas de Utrera (las de Juaniquín conservan patentes ecos trianeros).

Actualmente las soleás de Triana están casi perdidas. En cambio las de Alcalá han ganado a la afición sevillana, que las canta con preferencia a las de otras localidades. Ecos de las soleás de Alcalá e incluso analogías estructurales aparecen en cantes tan viejos como los de Paquirri el Guanté y Enrique el Mellizo.

Ninguna localidad andaluza puede vanagloriarse como Alcalá de tan rico repertorio "soleaero". Por todas estas razones si hubiéramos de elegir más soleás "básicas" y representativas, unas soleás puras, castizas, sin influencias externas, no vacilaríamos en escoger las seis u ocho diferentes que aún se cantan en Alcalá. Las de Triana están demasiados lejos y perdidas: las pocas que conocemos son dudosas. Las de Cádiz, geniales creaciones de dos grandes artistas populares, manifiestan claramente su carácter compuesto. Algo parecido ocurre con las que llamamos soleás de Utrera, si bien



los cantes de Merced la Serneta constituyen rara excepción que en otro artículo estudiaremos. Las soleás de Alcalá son a nuestro juicio las únicas que pueden calificarse en rigor de "soleás locales", puesto que son cante autóctono de todo un pueblo.

Sólo en sentido lato se habla de soleás de Cádiz, Jerez, Córdoba, Triana y Utrera. Omitimos las degeneraciones que pasan por soleás en Valdepeñas, Badajoz, Valladolid, Salamanca, Jaén, Málaga, Granada., etc..., que en su lejanía de la zona cantaora sevillano-gaditana recibieron débilmente su influjo. Pues el hecho de que aficionados de las mencionadas localidades hagan los cantes del Mellizo o de Tomás Pavón no demuestra nada y mucho menos la existencia de un fondo "soleaero" propio y popular.

UNA REALIDAD FUTURA

EL MUSEO NACIONAL DE ARTE FLAMENCO

La Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces está empeñada en el montaje de lo que en un futuro no muy lejano ha de ser el Museo Nacional de Arte Flamenco. A estas alturas, cuando las viejas soleras del cante y el baile van desapareciendo, se hace más necesaria la creación de este centro de recuerdos. Su montaje y puesta en marcha puede y debe ser una realidad. Los aficionados de toda España, especialmente los andaluces, están obligados a colaborar con el mayor interés.

Este museo dedicado totalmente al flamenco es el primero que se intenta fundar en nuestra patria, nada menos que en Jerez de la Frontera, la antigua Meca del Cante, la cuna fabulosa de tantos y tantos célebres artistas.

Para acometer esta empresa se pide la ayuda de todos los aficionados. Todo objeto relacionado con el flamenco o sus intérpretes, tendrá un lugar en el Museo Nacional de Jerez. Algunas cosas ya están siendo catalogadas. Son curiosidades, sin valor para nadie, pero valiosísimas para el Museo. Azulejos, cerámicas, trajes de baile, castañuelas, peinas, guitarras, discos viejos, fotografías, pinturas, libros, folletos...

Sería bonito inaugurar el Museo Nacional de Arte Flamenco, coincidiendo con el Segundo Curso Internacional de Arte Flamenco. La Subdirección General de Cultura Popular del Ministerio de Información y Turismo contribuirá al desarrollo del Museo, patrocinando charlas, recitales, conferencias o actuaciones artísticas. Ahora sólo cabe esperar la buena disposición de los aficionados españoles dispuestos a colaborar en el montaje de esta obra tan singular. La Cátedra de Flamencología espera los donativos que quieran enviarles.

De todo se dará recibo. Los artistas flamencos también es justo que presten su colaboración. El Museo Nacional de Arte Flamenco, ha de ser una obra de todos. Las aportaciones deben enviarse al Apartado 246 ó a la Alameda Fortún de Torres número 5 duplicado, Jerez de la Frontera.



PARA ENTREGAR EN BUENOS AIRES AL FLAMENCÓLOGO
ANSELMO GONZÁLEZ CLIMENT.

*La guitarra es un pozo
con viento en vez de agua.*
Gerardo Diego

CUANDO estreché tu mano, Anselmo amigo,
cuando palpé tu humanidad risueña,
ví tu colorada faz -sangre de toro-
y tu española calva y tu corbata,
con la copa libada en la sonrisa,
me expliqué las tremendas pulsaciones
que sangraban mi cierta adivinanza.

Sin embargo, aún no hemos sostenido
lo suficientemente la palabra
como para renombrar tantos ecos
y ascender en hondura de hispánicas
razones, de telúricos pabilos,
que ocupan nuestras horas de paciencia
y se llevan nuestros años verticales.

Espero que algún día indefinido,
encendamos el tabaco cavilando
para encausar el río de los cantes.

Es posible que todo se reduzca
a la nada, que aventemos un polvo
demasiado podrido, y terminemos
pensando en seguir, otro año quizás,
porque el grito es la savia contenida,
el son total del alma transitada,
desprovisto y sencillo, soñando
si acaso que hallaremos una forma.

Te lo vuelvo a decir. Te lo recuerdo.
Y te lo escribo ahora, Anselmo amigo:
tenemos que hablar, cansados y serios,
con el vino distraído a la derecha,
cualquier día perdido en la atmósfera,
sin importar cuando, ni con que sonanta.

Posdata:

Nos bastará la ciencia de la entrega.

Manuel RIOS RUIZ



HOMENAJE A CARMEN AMAYA

VIEJA esfinge, inmóvil y grácil,
bañada y brillante de aceite, de sol,
pura y digna, erguida
como una caña
intacta
en el día de su floración.

Mujer o sierpe.
Más, más tentadora
que la serpiente primera,
rompiéndose en espirales
creciéndose,
deshojando la rueda de su falda
en oros y sangre.
"Emperaora" del baile,
dueña del ritmo,
de la cadencia, del movimiento:

dueña del baile y de su vibración
más oculta.

Como un péndulo.
Como un reloj de viejas maderas resonantes,
Carmen,
Carmen o el origen de la onda sonora,
Carmen o el trueno,
Carmen, Carmen Amaya, la digna,
La encarnación del baile del Sur.
Vives, Carmen Amaya, el momento supremo de la danza.
Tu corazón, tu cerebro, tu cuerpo y todas tus potencias
vibran
cuando elevas al negro cielo nocturno
ti testa de bronces y de ébanos
y dás, Carmen, con tus muslos, nueva vida al baile.

Alberto BARASOAIN



FALSETAS

A mi tío honorario y jerezano
mayor, Arturo Paz Varela.

1.º No hay cante chico ni grande:
lo que cuenta es la grandeza
de quien lo vive en sus carnes.

2.º Y una bulería
puede ser mayor
que una siguriya.
Depende del cantaor.

3.º Subí a la sierra, bajé
a la mina
Me fui del mar a la viña.
Y en todas partes, si estaba,
la verdad era la misma.

4.º No importa que el cantaor
llore o ría lo que canta
con tal que lo esté viviendo
de los pies a la garganta.

5.º Déjame, Federico, que me acuerde:
"Ay guitarra
corazón malherido
por cinco espadas".
Dí que sí, que sin heridas
no hay cante porque no hay vida.

6.º La Alegría, con su nombre,
engaña, por elegancia,
a quienes no la conocen.

7.º El solo cante que importa
es el que más claro dice
que la vida es grande y corta.

8.º El cante como la gente
nace a la fuerza y llorando.
La hermosura de su cara
la noche la va sacando.

9.º Para ser quien es
el cante tiene
que perder pie.

10.º Y el arte del cantaor:
salirse de la reglita
para seguirla mejor.

11.º Los mares del cante están
llenos de barquitos falsos
sin viento ni capitán.

12.º Y los sabios, qué sabrán.
Entre la ficha y la fecha
no anda la mejor verdad

Fernando QUÍÑONES

UNA INGLESA ESCRIBE SUS IMPRESIONES

SOBRE EL PRIMER CURSO INTERNACIONAL DE ARTE FLAMENCO

Durante el pasado agosto tuvo lugar en Jerez la celebración del Primer Curso Internacional de Arte Flamenco, organizado conjuntamente por la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces y el Conservatorio de Música y Arte Flamenco de la ciudad andaluza. A pesar del tiempo transcurrido, nos hubiera gustado publicar un amplio comentario a las brillantes tareas culturales, desarrolladas por vez primera en España, que tuvieron por marco el patio árabe del Real Alcázar de Jerez, con la intervención de los más destacados flamencólogos y artistas andaluces.

Como pudiera haber pasión en nuestras palabras, hemos querido que sean las de una cursillista extranjera, la señorita inglesa Elizabeth Watkins quien, mejor que nosotros, dé sus impresiones sobre lo que fue el Curso jerezano. De su carta -una más, entre las



muchas recibidas de cursillistas extranjeros y españoles- entresacamos los siguientes párrafos, todos ellos escritos con encantadora sinceridad.

"Sobre todo, recuerdo con nostalgia esas magníficas fiestas flamencas, el inolvidable vino de Jerez que no sabe igual en la sobria Castilla, unos momentos deliciosos de guitarra en el patio árabe...y, claro está, la gracia y suma simpatía de Jerez y de Andalucía.

Bueno, ¿y qué puedo deciros sobre el Curso? Lo más destacado para mí es que me ha despertado un vivísimo interés en saber más acerca del cante flamenco. Desde que lo conocí me encanta el jondo por la tristeza desgarradora que tiene. Yo soy una chica de temperamento melancólico...y lo que me sirve de valiosa lección es que vosotros, los andaluces -más que los demás españoles- habéis sabido captar en vuestra cultura lo profundamente trágico de la vida y vivir, sin embargo, rebosantes de alegría irrefrenable. Me parece que tenéis perspicacia e inteligencia por naturaleza y en este don, del cual os reís a menudo, se apoya vuestra gracia que siempre acierta porque, por muy exagerada que sea, siempre tiene un fondo de razón. El andaluz parece buscar su salvación en la compañía de los demás -entonces se siente a compás de la vida-, disfruta de ella sin dejarse engañar; pero en cuanto se encuentra solo, o se distrae tontamente por no sufrir o se entrega a la soledad y produce el estremeceador cante jondo. Bueno, es un retrato gratuito, basado sólo en mis cortas vivencias en Andalucía.

Lo que más placer me dio en el Curso mismo eran las letras de los

cantes, las actuaciones y la reuniones alegres, tristes, ruidosas, calladas, improvisadas, de después de las conferencias; sobre todo cuando sonaba sólo la guitarra.

Las conferencias las encontré interesantes y sumamente poéticas; aunque, quizás, a mí, como analfabeta crasa en el mundo del flamenco, me hubiera convenido también algo más concreto, más prosaico, que explique lo más rudimentario y que me enseñe a distinguir, por ejemplo, una siguiiya de una soleá. Me sentía, a veces, una intrusa entre los iniciados, sin medios para penetrar en el culto. Mucho sigue siendo un gran misterio, aunque me atrae cada vez más; y si pensáis organizar otro curso para el año que viene espero poder asistir e ir aumentando mis conocimientos y afición mientras tanto.

Quizás, la próxima vez, podríais procurar atraer a los españoles de otras regiones; me parece lástima que ignoren su propia cultura; y quizás se podría conseguir mejor resultado todavía... Sin embargo, este curso resultó simpático por ser, precisamente, una serie de charlas personalísimas, pronunciadas por personas muy enamoradas del flamenco y de elocuencia inigualable.

GRANADA, LA PRECUSORA

En los días 13 y 14 de junio de 1922, Granada celebró en la placeta de los Aljibes de la Alhambra su célebre Concurso de Cante Jondo. Era por las fiestas solemnes del Corpus Christi granadino.

De entonces a la fecha ha sido necesario que transcurrieran casi cuarenta años para que Granada,



dormida en sus propios laureles, despertara de su enorme letargo flamenquista, gracia a los sonoros campanazos de Jerez y Córdoba, que no cejan ni un instante en su labor de reivindicaciones.

El Concurso de Cante Jondo de 1922 lo organizaron, entre otras mentes preclaras, el poeta Federico García Lorca y el maestro Manuel de Falla, figurando a la cabeza de la organización el Centro Artístico Granadino.

El primer día, 13 de junio, tras unas brillantes frases explicativas de Ramón Gómez de la Serna, cantaron Juan Soler, de Linares, por seguiriya; Manolito Ortega (el futuro Manolo Caracol), por saetas y otros cantes; Carmen Salinas, alumna del "Cartero", por seguiriyas y soleares; Frasquito "Yerbagüena", por soleares; el famoso "Tenaza", de Morón, anciano de setenta años, que asombró al público con sus seguiriyas fragüeras, y otros concursantes.

Fuera de concurso, cantaron don Antonio Chacón y Manuel Torre, bailando Juana la Macarrona y un cuadro de gitanas granadinas, que cerró esta primera noche del concurso bailando zambras y "La Cachucha".

El 14 de junio actuaron, además de los artistas y aficionados ya mencionados, los niños de la Escuela de Cante de Granada, con su maestra "La Ciega Granadina" de la calle de la Cruz; destacando la niñita "La Goya", que cantó admirablemente por seguiriyas y, ante los reiterados aplausos de la concurrencia, hubo de entonar una saeta escalofriante.

El cuadro gitano de las Mayas bailó "el robao" y una zambra, con la que puso punto final al concurso.

Como tocaores de éste habían actuado Ramón Montoya -que, además, ofreció un solo de guitarra estupendo-, el Niño de Huelva, José Cortés y el Niño de Cuéllar.

Los jurados fueron un grupo de inteligentes aficionados granadinos, presididos por Chacón. Y los premios se distribuyeron de la siguiente manera:

Premio de Honor: Desierto

CANTE. -Premio Zuloaga, de mil pesetas, a Diego Bermúdez (Tenaza), natural de Morón y avecindado en Puente Genil. Otro premio de mil pesetas al niño Manolito Ortega (Caracol).

Premios de quinientas pesetas a la niña Carmen Salinas, de Granada; Francisco Gálvez (Yerbagüena), también granadino; y a José Soler (Niño de Linares).

Premio de trescientas pesetas a Antonia Muñoz (La Ciega); y dos de ciento setenta y cinco pesetas a sus educandas Conchita Sierra y "La Goya".

Se declararon desiertos otros premios.

GITARRA. -Premio Rodríguez-Acosta, de quinientas pesetas, al tocaor José Cuéllar; y otro de doscientas cincuenta al Niño de Huelva.

Aquel concurso de cante, en la Granada indiferente de 1922, supuso un gran éxito para sus organizadores. Hubo su poquito de oposición y su mucho de polémica en la prensa local, en los casinos y en las tertulias de salón. Más, al fin, triunfó el buen gusto de los grandes aficionados granadinos, respaldados por los mas destacados de España. Muchos intelectuales de entonces, entre ellos Rusiñol, García Sanchíz, Mauricio Legendre, Zuloaga, Ramón, Edgar Neville y otros, estuvieron pre-



sentes y tomaron parte activa en el concurso, junto a Falla y García Lorca, incansables los dos, alma y corazón, respectivamente, del inolvidable acontecimiento que habría de pasar definitivamente a la historia del flamenco.

Granada, en 1922, sin proponérselo ni imaginarlo siquiera, iba a ser la gran precursora de toda esta campaña flamenquista, continuada treinta y tantos años después por Córdoba y Jerez, Cádiz y Málaga, Sevilla, La Unión y Fuengirola, donde en estos últimos tiempos se han venido celebrando concursos y conferencias; actos casi todos ellos de gran brillantez y de indudable beneficio para la divulgación de la pureza del cante y el baile flamenco.

Para mejor ocasión dejamos el enjuiciar, una por una, la participación de todas estas ciudades andaluzas -sin olvidar a Utrera y Morón-, en la campaña de reivindicaciones que ha hecho posible el resurgir de la afición y el alumbramiento de nuevas e interesantes figuras. Quede constancia aquí, porque es de justicia, que Granada fue la precursora de todo esto. Los magníficos festivales flamencos de años anteriores dan fe de su experiencia y de su ascendente solvencia.

Juan DE LA PLATA.

LIBROS

CUATRO PUBLICACIONES INTERESANTES

La aparición del libro "Flamencología", despertó la atención de los flamencólogos hacia su autor. Desde entonces hasta la fe-

cha, Anselmo González Climent ha mantenido y acrecentado su prestigio de entendido folklorista.

Este escritor argentino, auténtico enamorado de Andalucía en todos sus aspectos, viene aportando una bibliografía andaluza, prolifera, que merece un detenido estudio, mucho más extenso que el que nosotros podemos dedicarles en esta líneas.

En primerísimo lugar, diremos que los escritos flamencológicos del inventor de la Palabra FLAMENCOLOGIA, son de una intrínseca sustancia humana y de una pródiga calidad que raya en lo científico. Ambas tendencias se aúnan en su literatura, ya que sus observaciones llegan hasta la más recóndita médula de la raza, de los sentimientos y de las manifestaciones espirituales. El erudito flamencólogo ha estudiado Andalucía de palmo a palmo, desde sus artes a sus hombres, pasando por su historia y su literatura. Sus conocimientos son contundentes, se palpan a lo largo de sus obras como si fuesen cuerpos reales. Su literatura es compleja, reiterativa, con excesiva abundancia de vocablos poco utilizados corrientemente, pero con ella lleva a cabo una interesantísima labor de investigación. Para Anselmo González Climent, todo lo histórico, lo anecdótico, lo circunstancial, lo integral y lo estrictamente presente del flamenco, tiene un desmedido interés. Su capacidad de crítica le arrastra hasta el terreno más inverosímil.

Indiscutiblemente, González Climent, sólo puede ser leído por los cabales. Ni siquiera los levementes iniciados pueden captar sus criterios y razonamientos sobre el cante y el baile andaluz. Sus libros no son diáfanos, ni amenos para el lector medio, pero sí inquietan y retienen



al intelectual o al aficionado culto. Su poder de descripción de todo el atractivo que rodea al cante, o tiene el cante en sí, se desborda al escribir, y las páginas le brotan con abundancia, estudiando todo melisma, todo tercio, todo entronque entre intérpretes y estilos.

Su libro "¡Oído al cante!" (1), es un detenido análisis del Concurso de Cante Jondo celebrado en Córdoba el año 1959. Figura por figura del certamen, es objeto de la más fiel "radiografía" artística, al paso de la contundente pluma del autor. En él se llega a conclusiones muy razonadas, la mayoría sobre formas del cante, e igualmente sobre méritos y defectos de cantaores. Es muy logrado el estudio que González Climent hace de Juan Talegas. Tal vez lo mejor de todo el libro.

Estamos de acuerdo con G. C. El "Viejo León del Cante", es más que una aportación o una personalidad -pese a que la tiene-, la humana conservación de unos estilos concretos.

A lo largo de su trabajo, el autor apela por una justeza a los orígenes, pero también aconseja y aplaude toda aportación individual, siempre que ésta no vaya contra la pureza y los cánones del flamenco.

En su último libro, "Bulerías" (2), subtítulo "Un ensayo jerezano", lleva a feliz término un verdadero alarde de erudición, de documentación y, sobre todo, de sabiduría flamencológica. Es un trabajo tan completo, tan bien trenzado literariamente, que es difícil que se logre mejorar esta marca de cabalidad.

El poeta, novelista y periodista andaluz Domingo Manfredi Cano, que en todas las especialidades literarias ha logrado brillar a gran altu-

ra, ha cuajado para bien de Andalucía en un excepcional flamencólogo. Se reveló hace ya algunos años con su "Geografía del cante jondo". A partir de entonces, no ha cesado de calar en la metafísica del cante (programas radiofónicos, reportajes, artículos, conferencias...), ascendiendo en "jondura" a fuerza de descubrir matices, desentrañar y sentir en "flamenco".

Ahora, un nuevo libro suyo viene a enriquecer la bibliografía folklorista del Sur. "Silueta Folklórica de Andalucía" (3), es un trabajo realizado con amor, donde se pone de manifiesto una diáfana exposición de conceptos, una labrada "derechura" hacia aclarar criterios, que logra casi siempre un orden de factores esenciales muy precisos y necesarios sobre nuestra tierra, sus costumbres y su paisaje. La silueta que de Andalucía ha trazado Domingo Manfredi, es una de las más acertadas que conocemos. Capítulo a capítulo, ha ido dejando con sus pinceladas verbales el mejor reflejo del puro ambiente andaluz. En cuanto al cante y al baile, corresponde una de las más interesantes partes del volumen -esmeradamente editado-, porque Manfredi se esfuerza en darnos una explicación categórica tanto de raíces como de evoluciones. Para ello apoya sus convicciones particulares en razones de otros folkloristas, sabiendo siempre ver lo bueno, o al menos lo mejor de cada uno.

Razonar sobre Andalucía de una forma tan sencilla y a la par tan directa como lo ha hecho Domingo Manfredi, tiene un mérito indiscutible; por ello este libro tan completo, tan expresivo y tan justo, debe tener un lugar en la biblioteca de todo buen andaluz.



Los cabales poseen un signo especial para ser distinguidos de los demás aficionados al flamenco. Este signo es su entrega, su constante labor en pro de una difusión y de un claro entendimiento de las purezas flamencológicas.

Cesáreo Lobo es un cabal. Un cabal a carta cabal. Su carta de cabalidad es su libro recientemente publicado: *El cante jondo a través de los tiempos* (4), basta y sobra para saberle puro andalucista.

El libro es sencillamente, la recopilación de una serie de charlas radiofónicas, todas ellas dadas con los mejores deseos de resucitar el cante.

Naturalmente, por ser así el libro no sigue una hilación perfecta, ni el autor se la ha propuesto, ni podría hacerse con el material disponible. Pero cada artículo tiene un poco de exaltación, de defensa, de teoría y hasta de consejo para los no iniciados, que los ameniza y los complementa.

No se puede pedir más a un hombre como Cesáreo Lobo García, que "no procede -según se nos notifica en el mismo libro- del campo intelectual". Mas, su pasión por el cante lo ha llevado hasta la aventura literaria.

Bienvenido sea, de la mano del Conde de Colombí, que le ha prologado su obra.

MANUEL RIOS RUIZ

- (1) Escelicer, S. A. Madrid, 1960.
- (2) Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento de Jerez, 1961.
- (3) "Silueta folklórica de Andalucía". Temas de España en el mundo. Publicaciones Españolas, Madrid, 1961.
- (4) "El cante jondo a través de los tiempos", Valencia, 1961.

DISCOS

ALGO SOBRE LAS ANTOLOGÍAS

Una nueva antología de cante flamenco ha sido lanzada al mercado del disco. No es la primera que escuchamos, ni será la última. Esta de ahora, ha sido audazmente interpretada por Juanito Valderrama. La primera, editada por la casa Hispavox, mereció el Gran Premio de la Academia Francesa del Disco. Un premio comercial, otorgado por un jurado sin categoría ninguna para discernir sobre un tema tan espinoso y delicado como es el cante flamenco. Aunque, eso sí, aquella antología tuvo el encanto de dar a conocer muchos estilos de cantes ya casi desaparecidos.

Luego vinieron otras antologías. Varias. Grabadas demasiado a la ligera, en su mayoría. Entre ellas la interpretada totalmente por el Niño de las Cabezas. Un disco enorme, en alta fidelidad, titulado "Café Silverio". El Niño de las Cabezas, cantó para aquella antología cinco tipos de soleares, la caña, tarantas, serranas, seguiriyas, bulerías, malagueñas y fandangos. Pues bien, apenas un solo cante mereció ser reproducido. Tal enciclopedia sonora de la copla fue horrorosa, para nuestro concepto. El Niño de las Cabezas, que nunca pasó de ser un cantaor mediocre y un fandanguero regular, grabó sin méritos ni conocimientos un disco sin categoría alguna, absurdo y pésimo. La publicación de dicha antología nunca debió ser llevada a cabo. Fue un error.

Más tarde, le tocó el turno a Manolo Caracol. La antología de Caracol, sin llegar a ser algo definitivo, es bastante buena y puede escuchar-



se. Ella es una muy excelente demostración de la enorme voluntad de un veterano cantaor que ha dedicado toda su vida al cante. Caracol conserva todavía en ella ese "eco" tan gitano que tanto le caracteriza. Pone corazón en sus interpretaciones. Sus cantes, unos mejores que otros, nos dan la tónica del estilo personalísimo del famoso cantaor.

Y ahora es Valderrama, el inefable Juanito Valderrama, quien no ha querido ser menos que nadie y ha grabado también "su" antología flamenca. Bien. No está mal. Se ve que el hombre ha hecho la cosa concienzudamente. Y es éste un intento plausible, digno de estímulo, que honra a Valderrama. Queremos ser sinceros con él. Nos agrada la seriedad con que ha interpretado una buena selección de cantes. Casi todos están bien. Pero... Si. A la antología debemos oponer un "pero". Casi toda ella es un calco descarado de viejos discos de Chacón, Vallejo, el Gloria y otros desaparecidos cantaores. Valderrama no sólo no se ha limitado a imitarlos, sino que ha pretendido igualarlos. Cosa imposible. Y el enorme esfuerzo, que pudo llegar a ser algo verdaderamente digno e inesperado, ha quedado convertido en algo sin alma, estereotipado y falto de creación. Porque, la realidad, es que Juanito Valderrama, tan fabuloso creador de canciones y ritmos pseudoandaluces, no es creador en flamenco. Queremos decir que no aporta nada nuevo al cante. Nada personal. No obstante todo eso, Valderrama, a quien nosotros hemos sido siempre los primeros en censurar, merece nuestro parabién y nuestro aliento en esta etapa reivindicadora de su estilo de cantaor. Su antología es admirable,

en cuanto supone un esfuerzo y un respeto por el cante verdadero, digno de todo aplauso.

Tampoco nos duele decir que las tan cacareadas "Memorias Antológicas del Cante Flamenco", recientemente grabadas por el "maestro de maestros" Pepe Marchena, no nos han gustado nada en absoluto.

La casa Belter ha hecho un gran esfuerzo comercial al editarlas, que tememos no tenga toda la compensación que dicho esfuerzo merece. Es una lástima. Los cuatro enormes discos, fabulosamente presentados a todo lujo, no tienen ni pizca de categoría artística.

Pepe Marchena no ha sido, jamás, "maestro de maestros", como el mismo se autoreclama. En cante, jamás pasó de ser un buen fandanguero por todos los estilos. Queremos decir que su voz y su cante, su manera de decir, se adaptan formidablemente a los estilos de Levante. Y a los ritmos flamencos llamados milongas, columbianas, vidalitas, etc. Pero Marchena no es nunca lo pudo ser - un cantaor de seguiriyas y soleares. Los cantes viejos, puros y duros, por martinetes y tonás, tampoco le van. Ni las bulerías, alegrías, polos, cañas, saetas, y demás estilos más o menos grandes y difíciles del escalafón de cantes flamencos.

¿Que Marchena es un buen aficionado? Nadie lo duda. Pero de eso a que Pepe Marchena sepa cantar bien, hay mucha diferencia. Su cante, pese a sus muchos conocimientos y gran experiencia del mismo, no es ni puro ni flamenco. Entendámonos: no se ajusta a los cánones tradicionales, no es ortodoxo. Así, radicalmente.

Sin embargo, es loable el intento de P.M. por abarcar todos los cantes



en estas memorias discográficas, editadas por Belter. Aunque ya sabemos que "el que mucho abarca, poco aprieta". Pero ahí está el intento y la intención, que debe ser buena. El resultado artístico, es ya otra cosa.

Y conste, que nos hubiera gustado mucho poder elogiar estas "Memorias", tan amplias y generosas. Belter merece elogio. Marchena, no. ¡Qué se le va a hacer!

PLATA

NOTICIAS

I SEMANA NACIONAL UNIVERSITARIA DE FLAMENCO

SEVILLA.- Del 2 al 8 de febrero se ha celebrado la I Semana Nacional Universitaria de Flamenco, organizada por el Departamento de Actividades Culturales del Distrito Universitario y la Cátedra de Flamencología de Jerez.

El acto inaugural se celebró en el paraninfo de la Universidad, donde tuvo lugar la primera conferencia, a cargo de don Juan de la Plata, director de la Cátedra, quien trató de los "Orígenes y desarrollo histórico del flamenco".

Presidieron la inauguración, con el rector de la Universidad Hispalense, el gobernador civil, el delegado provincial de Información y Turismo, el catedrático don Luis Izquierdo y el escritor don Joaquín Romero Murube.

Las demás conferencias de la semana corrieron a cargo de don Manuel Ríos Ruiz, sobre "Teoría de los cantes"; don Rafael Belmonte, sobre "Cante gitano y cante flamenco", don

Joaquín Romero Murube, sobre "La saeta"; don Ricardo Molina, sobre "Cantes festeros", y don Rafael Rivera, quien habló de la "Visión del flamenco por el universitario".

Estos actos tuvieron por marco la Casa del Estudiante, donde también se proyectó la película "Duen-de y misterio del flamenco", de Edgar Neville.

Las conferencias fueron seguidas de brillantes coloquios. En la clausura de la semana cantaron Pastora Pavón (Niña de los Peines) y Antonio Mairena, entre otros populares artistas flamencos.

MADRID.- A los 71 años de edad ha fallecido el veterano cantaor jerezano don José Durán Mediavilla (El Tordo) miembro de la Cátedra de Flamencología, en la que colaboró asiduamente con sus conocimientos y facilitando datos y fotografías constantemente. Su aportación al archivo documental de la Cátedra fue excepcional.

"El Tordo" estuvo casado dos veces. La primera, con la famosa cantaora "Isabelita de Jerez", y la segunda, con la célebre bailaora Rosa Durán.

CORDOBA.- Coincidiendo con los días de Semana Santa, se ha celebrado en Puente Genil un concurso de saetas gregorianas, en el que ha resultado ganador Antonio Aguilar Estudillo, de ochenta años de edad.

JEREZ DE LA FRONTERA.- Conjuntamente organizado por el Conservatorio Elemental de Música y la Cátedra de Flamencología y Estudios Folklóricos Andaluces, se anuncia para principios de julio la convocatoria de matrículas para el II Curso



Internacional de Arte Flamenco, que habrá de celebrarse en esta ciudad durante el mes de agosto.

Este es un curso de verano especialmente dedicado a los extranjeros -de ahí su carácter de internacional-, en el que intervendrán las máximas figuras de la investigación, el canto y el baile flamenco.

Cuantas personas deseen información sobre el mismo, pueden dirigirse al apartado de Correos 246.

MÁLAGA.- Del 21 al 26 de septiembre próximo tendrá lugar en esta capital la II Semana de Estudios Flamencos.

La anterior, celebrada en 1963 constituyó un rotundo éxito para sus organizadores.

Facilitarán amplia información sobre los actos a celebrar, dirigiéndose al apartado num. 366.



PRIMER BAILE ANDALUZ: LAS PUELLAE GADITANAE

TERESA MARTÍNEZ DE LA PEÑA

Andaba pensando sobre cual sería el tema de baile más adecuado para iniciar la andadura de una nueva revista de flamenco, que no pretende ser una aventura literaria más sino que ahonde en la investigación. Un proyecto ideado y dirigido por Juan de la Plata, conocedor y amante de todo lo flamenco y jerezano, con sabiduría y fino instinto para llevarla por el mejor camino.

Se me ocurrió que sería bueno comenzar por el origen de la danza andaluza en el siglo I, la más antigua, madre de todo lo que ha sido y aún vemos ahora. Una danza documentada por expertos de la época, que permite reconstruirla y cotejar con actividades posteriores.

El tema ya lo había estudiado meticulosamente en los años sesenta, tratando más a fondo lo referente a la técnica; y lo expuse, junto a otras materias, en una Conferencia que con el nombre de "La danza en Cádiz" se celebró en la II Fiesta del Cante de los Puertos, en el año 1972, en el Puerto de Santa María.

Se imprimió una sinopsis en el programa de mano, junto a otra sobre el "Fillo" de Luis Suárez Avila, pero aquello quedó para unos pocos.

Ahora creo oportuno divulgarlo porque encaja en la orientación de esta revista y pienso que es fundamental dar a conocer los pilares so-

bre los que se asienta la danza de esta tierra.

Los escritores latinos del siglo I (d. C.) designaban con el nombre de "puellae gaditanae" a unas muchachas andaluzas que, junto a otras de diversos países, especialmente de Siria y Egipto, eran llevadas a Roma para entretenimiento y a la vez espectáculo en los banquetes y fiestas de la élite ciudadana.

El nombre parece que venía dado por ser en Cádiz donde las embarcaban, aunque algunos escritores extendían su origen a una zona más amplia y menos especificada, la legendaria Tartessos.

No son estas referencias latinas las primeras que se tienen sobre el tráfico de bailarinas andaluzas, los historiadores griegos ya daban cuenta de cómo, cien años antes de nuestra era, un tal Eudoxio de Cizico hombre dedicado al comercio, partiendo de Cádiz llevó aquel singular cargamento de danzarinas béticas para exhibirlas por las costas de Africa.

Lo que ocurre es que la información que nos han dejado los escritores latinos, va más allá de una mera alusión, se presenta lo suficientemente amplia y detallada, como para tomar conciencia de esta pequeña pero histórica participación española en la vida social romana y, lo que



es más importante, describe el primer eslabón documental sobre la danza andaluza.

Historiadores y poetas, entre los que destaca Marcial por la abundancia de datos, nos permiten seguir la huella de estas muchachas, desde que llegaron a Roma cargadas con el ligero equipaje de unos crótalos ruidosos.

A finales de la República se las ve bailando en multitud de fiestas; entre ellas, en el famoso banquete de Trimalquión (I), sin embargo su apogeo culmina en el Imperio. Nadie podía igualar sus contorsiones, ni la agilidad en el vaivén de sus caderas.

Desde que comienzan a actuar en Roma, las bailarinas gaditanas se convierten en la especialidad más apreciada de los entretenimientos en los banquetes. Los invitados iban de buena gana a las fiestas donde se sabía que iban a actuar. Plinio, después de reprochar a su amigo Septicio Claro el no haber cumplido la promesa de asistir a su casa a una comida frugal, añade: "...pero has preferido en casa de no sé quién, ostras, pescados raros y bailarinas gaditanas..." (2)

Se llegan a cotizar enormemente, de manera que el verlas era privilegio de las clases altas. Juvenal dice -siguiendo una cita tomada de Friedlander (3) - "... las licenciosas danzas y canciones no cuadran bien en una casa modesta sino en los suntuosos palacios de los ricos. "Las mismas canciones con que se acompañaban las danzas se ponen de moda entre los petimetres romanos. "Un hombre elegante -dice Marcial- es el que sabe tararear de memoria las melodías de danzas alejandrinas y españolas." (4)

¿Que clase de bailes eran aquellos que ocuparon la atención de la

ciudad más civilizada del mundo?

No es difícil reconstruirlos dada la cantidad de datos técnicos que poseemos.

Todos los testimonios clásicos coinciden en señalar la "torsión" como una de las principales características, con las consiguientes secuelas de flexibilidad, ligereza de movimientos, elasticidad y por supuesto desenvoltura. "Se retuerce con tales estremecimientos..." dice Marcial (5) hablando de ellas, "... mueve incansable, lujuriosa en suave temblor ávidos miembros (...) ni muchachas venidas de la licenciosa Cádiz mecerán delante de tí en un prurito de amor sin fin sus caderas lascivas con retorcimientos estudiados." (6)

El contoneo de caderas era otra de las características más señaladas por los poetas latinos, la tan mencionada crissatura.

"Hábil en poner posturas lascivas al son de las castañuelas de la Bética y en zarandearse siguiendo los ritmos de Cádiz." (7)

Lo que más se celebraba y parece que fue la clave del éxito de estas danzas gaditanas, era su carácter festivo "...iocosae Gades..." (8) producido en gran parte por el sonido alegre de las castañuelas con que se acompañaban. "Bética crusmata" (9), en términos latinos. Es verdad que el uso de instrumentos de percusión como acompañamiento era ya conocido por los griegos y romanos: el sistro y los címbalos orientales, en manos de sirios y egipcios; sin embargo las bailarinas españolas debían tener una habilidad especial en su manejo, de forma que se hicieron tan famosas como la misma danza. Dice Marcial: "Ahora una página alegre en versos dignos de Lampsaco y ella hacía sonar las cas-





tañuelas en la mano de una danzarina de Tartessos." (10)

En conclusión, aquella era una danza individual, espectacular, con ausencia de intimidad, de carácter festivo, quiebras de cintura, movimientos ligeros y actitud en escorzos; los tan cacareados retorcimientos no eran sino ésto, recursos coreográficos para obtener la belleza plástica de la figura que es privilegio de la danza evolucionada. Se utiliza constantemente en la danza contemporánea, pero Cádiz ya los dominaba y ha sido la determinante en todas las danzas de Andalucía.

Lo que resulta más significativo, es la correspondencia que guardan aquellas danzas antiguas, con los bailes de palillos que circulaban por España desde el siglo XVII. La descripción es semejante e incluso los escritores conservan los mismos términos. Salas Barbadillo, en "La casa del placer honesto" -1639- dice, describiendo el baile del Rastreado: "...desconyuntándose con tanta facilidad todos sus miembros, que parecía que los tenía asidos con algunos goznes... sus pies y sus manos mudaban con impensada velocidad de lugar..." y Davillier, refiriéndose al Turdión como una de las danzas más antiguas de España, dice que "... los bailarines se entregaban en él a numerosas contorsiones". (11)

Si bien existe una conexión descriptiva entre aquellos bailes y los de la España del siglo XVII, lo que resulta sorprendente es comprobar su afinidad técnica con el baile andaluz, no en balde las puellae gaditanae eran consideradas hijas de Cádiz. En este ámbito, coinciden incluso en fechas muy cercanas a nosotros, como es el siglo XIX y su proyección actual. Estebáñez Calde-

rón por ejemplo, habla de una bailadora "... que tiene la estampa y el corte legítimo de la tierra..." -y explica su forma de bailar: "... retrepada y echada hacia atrás... con sus correspondientes temblores, molinetes, estremecimientos y serenidades..." (12)

La crissatura romana es sinónimo del actual meneo, zarandeo o contorsión que en 1862 vió Davillier en los bailes del Sacromonte. Actualmente está presente en todos los bailes flamencos, constituyendo la base de algunas especialidades como la Rumba, el Tanguillo y el Tango.

Huelga hablar de las castañuelas en ambos sectores, cuyo logotipo define "per se" a la bailarina andaluza.

La última mención a exponer es la más contundente. No sólo el movimiento sino la forma, o dicho en otro término, la coreografía, es exactamente igual. Me refiero a un baile llamado el Ole de la Curra, también conocido por el Ole de Cádiz, que en la actualidad está presente en todos los repertorios de la escuela bolera. Es al final de esa danza donde, gracias a una cita precisa de Juvenal, se evidencia el mismo encuadre coreográfico. Dice así "... y acaso esperas ver las muchachas de Cádiz poner posturas provocativas y animadas por los aplausos, doblarse casi hasta el suelo sirviéndose de la nalga..." (13). En el Ole actual, cuando la bailarina está a punto de concluir, se arrodilla, y girando desde la cintura, arquea el cuerpo hasta tocar el suelo con la espalda.

Entre las conclusiones que pueden sacarse de este ensayo sobre las puellae gaditanae, lo que resulta fundamental es el hecho insólito de pervivencia milenaria, en la forma de bailar de un pueblo que, a fin de



cuentas, no es más ni menos que la voluntad andaluza de guardar su identidad.

Notas

1. Petronio, Satyr., 34-35, 52-53, 58-60.
2. Plinio, Cartas, 1,15.
3. Friedlander. La Sociedad Romana, XIX, pág. 665.
4. Mart. Epigr., III, 63.
5. Ibid., XIV, 204.
6. Ibid. Ibid., V, 78, 26.

7. Ibid., VI, 71,1.

8. Ibid., I, 62, 9.

9. Ibid., VI, 71.

10. Ibid., XI, 16, 13.

11. Davillier, Viaje por España. Cap. XX, pág. 445. Ed. Castilla, 1957.

12. Estebáñez Calderón. Escenas Andaluzas, Asamblea General, pags. 143-44-45. Ed. Montaner y Simón, 1945.

13. Juvenal, Sat. XI, 162

Todas las citas clásicas están tomadas de Ed. Nisard, Paris, 1860



LA MUSICA JUDEO-ARABIGO ANDALUSI Y EL FLAMENCO

ALFREDO ARREBOLA

Uno de los graves problemas que tiene el cante, junto a sus posibles orígenes, es, sin la menor duda, saber qué elementos musicales contribuyeron en su génesis y evolución. Variadísimas son las teorías que existen sobre este particular. Seamos sinceros: sólo vestigios e hipótesis, con fundamentos históricos y musicales, más o menos acordes con las vivencias flamencas, es lo que tenemos a nuestra disposición. Mas ésto no quita el que intentemos buscar los posibles influjos musicales que ha recibido el cante, que no ha sido sólo gitano, ni sólo andaluz, ni fruto de una sola y única modalidad musical, sino producto de muchos elementos.

Andalucía es la región española donde más fielmente se conservan melodías de más puras cadencias orientales, de un colorido tan único y tan propio, que hizo afirmar a Felipe Pedrell "... el hecho de persistir en España en varios cantos populares el orientalismo musical, tiene honda raíces en nuestra nación por influencia de la civilización antiquísima, que se tradujo en las fórmulas propias de los ritos usados en la Iglesia española desde la conversión de nuestro país al cristianismo hasta el siglo oncenno, época en que fué introducida la liturgia romana propiamente dicha", cfr. "Cancionero Musical Popular Español".

Por su parte, don Manuel de Falla, músico y musicólogo, nos dejó dicho: "... En unos de los cantos andaluces, en el que hoy -a nuestro juicio- se mantiene más vivaz el viejo espíritu, en la SEGUIRIYA, hallamos los siguientes elementos del canto litúrgico bizantino: a) los modos tonales de los sistemas primitivos, b) el enarmonismo inherente a los modos primigénicos, es decir, la división y la subdivisión de las notas sensibles en sus funciones atractivas de tonalidad, c) Ausencia de ritmo métrico en la línea melódica y la riqueza de inflexiones modulantes en ésta, cfr. "Escritos sobre música y músicos". Col. Austral, 950.

Pues bien, cuando se cumplen OCHOCIENTOS AÑOS DE CULTURA ANDALUSI, en todas sus manifestaciones artísticas y científicas, intentaremos aportar siquiera un granito de arena con este estudio sobre la música judía y árabe en relación al cante flamenco, porque éste, arte específicamente andaluz, abarca una gran variedad de elementos extraños: hindúes, griegos, persas, árabes, judíos. Y aunque sea en síntesis, expondré las distintas teorías que existen acerca de esta afinidad e influencias.

Al poeta sevillano G. A. Bécquer, recordando los cantes plañideros del Fillo, éstos le inspiraron una feliz



asociación con la melancólica salmodia bíblica "Super flumina Babiloniae, illic sedimus et flevimus..." evocando -decía Ricardo Molina- en las figuras solemnes y patéticas de los gitanos cantaores, las hieráticas y conmovedoras figuras de los judíos que se quejaban "por salmos" en el destierro. La evocación se funda en una real analogía entre las historias gitana y judía, dos naciones perseguidas, dos naciones etnocéntricas, dos naciones trágicas. Los judíos vivían en España desde los tiempos más remotos; parece que existían florecientes comunidades hebreas en la Península, durante quince o veinte siglos. Fue, en el momento de la expulsión en 1492, cuando se empezó a llamarles "sefardies", de "Sefarad", idest, España. Se sabe que en el siglo V hubo una inmigración de hebreos hacia la actual Andalucía.

Los sefardíes fueron los interpretes, los intermediarios, el elemento de cohesión entre los habitantes del país y los árabes. Recordemos, al menos, que durante el Califato fue Córdoba una magna sede del judaísmo musulmano-hispánico, como lo fue la Garnata al Yahud (Granada). En Andalucía, los judíos disfrutaban de una situación privilegiada y pudieron entregarse a sus quehaceres favoritos: la medicina, la filosofía, la poesía, las traducciones, la artesanía, el comercio, etc...

Sobre la música hebrea -afirma Sofía Noel en "Cuadernos Hispano-americanos", num. 324, Madrid, 1977 -no mucho se puede decir. Nada se conserva de la música de los tiempos antiguos. La música sinagoga del Antiguo Testamento era principalmente vocal, como lo demuestra el canto de los salmos y los Cánticos, aunque

empleaban también instrumentos: trompetas, cimbales, kinnor (pequeña arpa sin cuerpo de resonancia), shofar (cuerno). También se han conservado muestras musicales que rezuman un arcaísmo venerable con el canto sinagoga de las actuales sinagogas de la antigua Babilonia y Yemen árabe, cuya tradición musical se ha mantenido íntegramente desde la más remota historia del pueblo judío.

Hay quién ha comparado ciertas formas del "cante jondo" con algunos cantos sinagogaes; como es digno de saber que algunos suelen llamar "chantre" al cantaor. Asimismo, la costumbre de "jalear" a cantaores y bailaores arranca de una antigua costumbre judía; la palabra "jalel" significa "animar" en hebreo. Yo he visto cierta relación entre el cante jondo y el canto sinagoga por su misticismo. Asimismo: el "jasan"/chantre, al igual que el cantaor de saetas, debe expresar lo que sienten todos en general. Es lógico pensar que el pueblo israelita, por su convivencia de siglos con españoles, de manera especial con los gitanos andaluces, tuviera sobrada oportunidad de influir en el cante. Se cree -afirma Hipólito Rossy en "Teoría del cante jondo"- que muchos juglares y cantaores flamencos eran de raza hebrea, y hasta se aventura que La Petenera -tipo legendario de cantaora- era judía ella misma. Esto son simples hipótesis, pero ahí están. También es posible pensar que lo raro, lo incompresible, habría sido que el pueblo judío hubiera estado ajeno a esta manifestación popular.

Sin embargo, una cosa es tomar parte en la formación de un arte folklórico junto a gitanos, y otra es atribuirles a los judíos la invención del cante jondo; como lo intento el escri-



tor israelita "Medina Azara"/Máximo José Khan, en un artículo publicado en la Revista de Occidente en 1930. Pudo haber, realmente, influencia, pero no creación. Es cierto que la poesía de Avicébrón ("Fuente de la vida"), o la de Judá Leví ("Los diálogos de Cuzari"), la de Abencuzmán o Alfonso de Baena en sus "Cancioneros", y hasta "Los diálogos de amor" de León Hebreo, marcaron una gran influencia en la lírica andaluza; por tanto, la música también. Sobre este particular, Medina Azara escribe:..."Los judaizantes y marranos españoles designaron como cantes flamencos aquellas melodías, entonces religiosas, que sus hermanos emigrados a Holanda y Flandes podían cantar en su culto sinagoga, tranquilos y sin miedo a la Inquisición. La forma primitiva del cante jondo deber ser la que entonaron los israelitas al ver destruido el primer templo, como lo es la del joven español cuando inconscientemente se consume en nostalgia hacia su hermana hebrea, humillada y desterrada". En prueba de esa pena, de esa religiosidad..., "el destino de estos cantares entre los hebreos fue su ejecución en los días de fiesta. Día de fiesta es en hebreo: J O M -TOB: "buen día"; voz que bajo la presión del desgaste popular sonaría como "JONDO", de donde vino la expresión JONDO. Lo que hoy se llama "Cante Jondo" fue entre los hebreos "cantar festival". El parecido entre cante jondo y multitud de cantares hebreos -afirmaba Medina Azara- es tan estupefaciente que a los estudiantes o gentes del pueblo que lo ejecutaron los creían JASSANIM, es decir, "CANTORES DE LA SINAGOGA". Lo que casi asusta a los judíos que escuchan el cante es que no sólo coincide en tonalidad y

color con ciertos cantares sinagoga-les, sino que también el estilo de dicción, el donaire en el mismo".

Sin embargo, Medina Azara reconoce que no todo cante jondo es cante sinagoga, solamente tres formas de cante son las que se parecen a los cantares sinagogaes: La Saeta, el Fandanguillo, y la Seguiriya gitana; las Soleares tienen también contraste en el hebreo, pero no tan expresivamente. Para estudiar los típicamente sinagogaes, Medina Azara parte de una sagaz interpretación del KOL NIDREI: oración hebrea cantada aún por muchas aljamas sefardíes de Europa. Pues bien, en la Saeta, sobre todo, las resonancias del Kol Nidrei es innegable su presencia. Los Hermanos Caba afirman: "... Es indudable el parentesco no sólo ya con la saeta, sino con la tónica toda, con el estilo general del cante jondo. Pero el Kol Nidrei tiene su origen en un hecho ocurrido en Segovia durante la época de la Inquisición, siglo XIV/XV poco más o menos; el cante jondo, en su expresión popular, tiene vigencia desde mucho antes (Discrepo con los Hermanos Caba), y aunque la fecha de los primeros hebreos españoles es muy antigua (algunos desde la época de Nabucodonosor) y por lo tanto muchos años de convivencia, puede permitir cierta influencia en el cante, pero no debe olvidarse este hecho sintomático: el Kol Nidrei, lo jondo hebreo, es cantado especialmente por los sefarditas, y no por la rama Askenazi o no españoles. Lo que hace presumir que el Kol Nidrei imita a lo jondo español, y no al revés".

Es cierto -según he comprobado con audiciones musicales- que algunos cantos hebreos tienen analogías



con el cante; me parece normal esta mutua influencia. El escritor y musicólogo Joel Schreiber presentó en Tel-Aviv (1961) doce cantos hebreos llamados "SHERELE y NAGILA". Dos de estos cantos tienen parentesco con el folklore granadino, y pueden cantarse en ritmo de zambra y con acordes de seguriya. Por su parte, Curt Sachs, musicólogo de gran solvencia, publicó un "canto hebreico-babilónico del Pentateuco que es (¡oh gran sorpresa!) una melodía en "MODO DORICO", el modo fundamental del sistema griego, el modo musical básico del cante jondo, en opinión de Hipólito Rossy en su "Teoría del cante jondo", pág. 46. Y aunque Medina Azara no fuera capaz de demostrar esta similitud entre los cantos hebreo y el flamenco, pienso que sí la hubo.

MUSICA MULSUMANA Y FLAMENCA

Han pasado muchos años, y aún seguimos en las oscuras raíces del flamenco. Quiero traer aquí el testimonio de Ahmad al-Yamani que nos narra qué le sucedió en Málaga -¡la Málaga cantaora! de Manuel Machado- en el año 407 de la Hégira (1.016 de la Era Cristiana):

"Una noche, cuando me había despertado después de haber dormido corto rato, sucedió que aquellas voces molestas y esos rasgueos excitantes se acallaron, al tiempo que, de pronto, se oía una música misteriosa, contenida y tan deliciosa como no había oído jamás. Era como si mi alma descansara con ella... Sentí como si el suelo de la habitación donde estaba recostado se alzara y como si los muros que me rodeaban se estremecieran...

Desde mi casa descubrí un edificio amplio en cuyo centro había un jardín. En medio de él se encontraban reunidos unos veinte hombres, sentados en fila, con bebidas y frutas en las manos. Ante ellos, de pié, esclavas con laúdes, panderos, flautas y otros instrumentos, pero no los tocaban. La esclava que yo había oído estaba sentada aparte con el laúd sobre sus rodillas. Todos los presentes tenían la mirada fija en ella, escuchándola con atención mientras ella cantaba y tocaba..."

Escribe Manuel Barrios: "Hay quienes, al leer estas referencias de la época árabe en España, piensan que con ellas se establece una subordinación andaluza a las formas extranjeras, cuando la realidad -al menos, a partir del siglo XI- nos dice todo lo contrario: que cuando Medina y Bagdad son ya un remoto recuerdo, la música andaluza, original, autóctona, adquiere caracteres propios más de acuerdo con sus gustos particulares". Ahora bien, ¿que influencia ha recibido de la música y canto mulsumanes? Sigue siendo misterio, porque misterio profundo y enigmático es el flamenco en sí. Y es verdaderamente en el siglo XI - escribe Henri Péres en "Esplendor de Al-Andalus" - cuando la música andaluza adquiere la fisonomía que debería tener después; es ella la que, a su vez, se difundirá entre los cristianos españoles e irradiará a Marruecos y Túnez, conservando hasta nuestros días el nombre bien característico de "CANTO ANDALUZ", al-gina-al-andalusí.

Don Joaquín Turina nos dice: "La influencia árabe no desvirtuó la música indígena andaluza; antes al contrario, la consolidó, dándole una forma tonal definida y alegrando su per-





fil severo con adornos y melismas orientales", cfr. "La música andaluza". Turina, por tanto, admite esta influencia. En cambio, en el "Diccionario enciclopédico de la música", de Albert Torrellas, leemos que "los ritmos andaluces, por sí solos (aún sin melodía) son inconfundibles. En el folklore musical de Africa del Norte se encuentran ritmos característicos de la música andaluza en canciones consideradas como típicas africanas". Así pues, creo que lo más correcto sería admitir que ambas músicas están influenciadas mutuamente.

Considerado el problema históricamente, nadie ha dudado de la influencia del canto y música musulmana en el flamenco, a pesar de haber dicho Felipe Pedrell que "...nuestra música no debe nada esencial a los árabes ni a los moros, quienes quizá no hicieran más que reformar algunos rasgos ornamentales comunes al sistema oriental y al persa, de donde proviene el suyo árabe. Los moros, por consiguiente, fueron los influidos, cfr. "Cancionero Musical Popular Español". Como intérprete del flamenco admito que hay similitud e influencia entre la música árabe y el cante, pero no admito que el cante procede -como han afirmado algunos flamencólogos- de los cantos árabes y moriscos: también admito que estas afinidades sean más aparentes que reales. Y si de unos y otros suprimimos -decía Hipólito Rossy en "Teoría del cante jondo", pág. 46 -los adornos (trinos, floreos, melismas) para dejar al desnudo la línea melódica, e investigamos su ritmo y su basamento armónico, comprobaremos bien pronto que tienen estructura distintas. Lejos de haber sido los árabes quienes enseñaron a

cantar a murcianos y andaluces, el hecho ha sido al revés; y entre los cantos que oímos en las emisoras de radio de Marruecos, Argelia y Túnez, los más parecidos al flamenco son, precisamente, los del llamado género "Garnati" (de Garnatha, Granada), que es una aportación directa de Andalucía a la música mulsumana. En tanto que Manuel de Falla dice que "lo que no deja lugar a dudas es que la música que aún se conoce en Marruecos, Argelia y Túnez con el nombre de "música andaluza de los moros de Granada", no sólo guarda un peculiar carácter que la distingue de otras de origen árabe, sino que en sus formas rítmicas de danza reconocemos fácilmente el origen de muchas de las nuestras andaluzas: Sevillanas, Zapateados, Seguidillas, etc. cfr. "Escritos sobre música y músicos", pág. 140.

Pero hagamos un breve recorrido histórico, que nos dirá que judíos, moriscos y gitanos marcharon juntos por los difíciles atajos de España. Los tratadistas del flamenco se han limitado a consignar simplemente el dato: "Se ha asegurado que flamenco es una corrupción del árabe FALAG-MENGU. Otros hacen derivar el adjetivo flamenco directamente de las voces árabes, como FELAG-MENGU (campesino prófugo), o FELAG-ENKUM (cante de los moros de la Alpujarra), o FELAI-KUM (labriego). Sin embargo, casi ningún flamencólogo se ha planteado esta pregunta, como dice Manuel Barrios: "¿Por qué hemos de aceptar un vocablo que no hace referencia directa al cante, sino que se limita a fijar la imagen del campesino proscrito?. Cabría pensar también que si los moriscos no fueron expulsados masivamente de España antes del año



1609 fue debido a su maestría en el cultivo de la tierra. Los testimonios al respecto son numerosísimos. De aquí que al ser expulsados se convirtieron dramáticamente en "FELAG-MENGU", en campesinos proscritos. Es así cómo la mayoría de ellos han de abandonar la tierra. Otros, los menos, se quedan o vuelven, uniéndose a las tribus gitanas sobre las que pesan graves leyes represoras, pero no la inmediata pena de muerte, y de esa unión secreta, en la clandestinidad, nacerá por tierras del Sur el grito doloroso, FLAMENCO, del desheredado".

En este sentido, Blas Infante en su extraordinaria obra "Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo", Sevilla, 1980, ha dejado dicho: "...Estos moriscos, estos andaluces fieramente perseguidos, refugiados en las cuevas, lanzados de su sociedad española; estos atomizados de la sociedad andaluza encuentran un medio de "legalizar", por decirlo así, su existencia, evitando la muerte o la expulsión reiterada. Unas bandas errantes, perseguidas con saña, pero sobre las cuales no pesa el anatema de la expulsión y de la muerte, vagan ahora de lugar en lugar y constituyen comunidades dirigidas por jerarcas, y abiertas a todo desesperado peregrino lanzado de la sociedad por la desgracia y el crimen. Basta cumplir un rito de iniciación para ingresar en ellas. Son los gitanos. Los hospitalarios gitanos errabundos, hermanos de todos los perseguidos..." Audaz teoría del "Padre de la Patria Andaluza" que ha tenido muchos seguidores, que han aportado sus fundamentos. También está admitido que "tanto la hostilidad como la hospitalidad de los gitanos con respecto a los que no

son, están históricamente probadas. Esta protección, lógicamente, será más franca y abierta con quienes acusan con ellos marcadas afinidades: los moriscos, hombres morenos, que están marginados, perseguidos, carecen de fortuna, de hogar, y poseen el secreto consolador de la música".

Otro punto importante a considerar, sería la presencia de numerosos instrumentos musicales moriscos que tanta importancia han tenido: jabeba, arpolira/colachón, exabera, astabolo, enmoracho, mohrentanz, rabé, talabalacco, y especialmente, la GUITARRA MORISCA, de capital significación en la estructura del flamenco, guitarra que ya aparece en las "Cantigas" de Alfonso X el Sabio, y en el "Libro del Buen Amor", del Acipreste de Hita:

"Allí sale gritando la guitarra morisca / de las voces agudas e de los puntos arisca, / el corpudo laúd que tiene punto a la trisca, / la guitarra latina con esos se aprisca...". Las noticias, cfr. "Las oscuras raíces del flamenco", pág. 39, de Manuel Barrios, sobre músicas, cantares y bailes moriscos formarían varios gruesos volúmenes, especialmente las dedicadas a las zambras (del árabe Zamr). El cantar y el baile son una constante en los documentos de la época, muy ilustrativos cuando indican los lugares en que se realizan, precisamente por coincidir con los que más tarde habrán de ser enclaves flamencos: "En Triana, socorrido arrabal sevillano donde ya en el siglo XVI se celebraban veladas moriscas, como nos cuenta don Julián Ribera en su documentada obra "Historia de la música árabe medieval".

Pero no olvidemos este significativo dato: la Corona, para desarraigar



al morisco enteramente, llegará a prohibirle, bajo severísimas penas, su música, sus fiestas y sus cantares. Posiblemente, podría estar aquí la razón última por la que no nos sea factible conocer los orígenes del flamenco: porque nace y se desarrolla en el secreto de la clandestinidad.

Quisiera hacer una última consideración: en la mente de todos está que el flamenco es un fenómeno eminentemente musical, e indiscutible es en este sentido el interés que ofrecen los estudios de Blas Infante al comprobar que la música medieval se hace de Corte y es -como la de España, como la de Europa- POLIFONICA, CORAL y LIRICA. A partir de principios del siglo XVII, en esta música andaluza se produce un extraño silencio, un desolador vacío, como si hubiese muerto, para reaparecer, a mediados del XVIII, con personalidad propia y unas características radicalmente distintas; porque ahora se nos presenta SOLITARIA, INDIVIDUALIZADA y DRAMÁTICA. ¿Qué ha ocurrido en ese lapso, de principios del XVII hasta mediados del XVIII, para justificar -pregunta Manuel Barrios- tal transformación?. Naturalmente, la expulsión de los moriscos, creadores -al menos en gran parte- del flamenco que, desde su estructura estética hasta su nombre, sale de las catacumbas cuando Carlos III (en 1783) otorga leyes para las etnias marginadas y perseguidas.

Todos los tratadistas flamencos están de acuerdo en admitir una "época hermética" del cante. Ahora bien, pregunta Manuel Barrios, ¿tiene algún sentido este hermetismo si se prescinde de la prohibición que, hasta Carlos III, pesaba sobre la música y los cantares moriscos? Ahí

está todavía el problema, el enigma que sigue clamando que el flamenco ha recibido una buena aportación de aquel pueblo, que estuvo ocho siglos siendo señor de esta tierra andaluza.

Porque cuando los árabes llegan a España (711) apenas habían tenido tiempo de asimilar la cultura de los países invadidos, con atenuante de que su cultura musical no podía ser elevada, ya que el Corán prohibía toda actividad musical; sin embargo, la Música, el Canto y el Baile estuvieron muy extendidos, tanto entre la alta sociedad como entre el pueblo; y tan fuertemente arraigados, que el juez sevillano Ibn-al Arabi defendió la música frente a la restricciones de los eruditos religiosos. Y aún es más significativo -leemos en "Gitanos, Moriscos y Cante Flamenco", de Manuel Barrios -que fuese en Al-Andalus donde se puso música a la poesía popular, representada en el zéjel y la moaxaja, cantados en todas partes y en toda ocasión

Hay quien ha querido atribuir la raíz del cante al zéjel, creación del poeta arábigo-andaluz Muccádam Ben Muáfa "El ciego de Cabra". (ss. IX-X). Es posible, opino como cantaor, que haya originado algunos cantos de rueda, preflamencos, pero no todo el cante deriva del zéjel, aunque Antonio Urbaneja afirme que la Caña no es más que un zéjel cantado a coro, cfr. "Cante, Cantares y Cantarcillos". Debo, asimismo, decir que en Andalucía, por lo general, no se canta a coro, salvo algunos fandangos de Huelva, Sevillanas...".

No quisiera poner fin a estas consideraciones sin dejar de manifestar que la influencia de la música andaluza en la mulsumana ha sido también notoria y fuerte. Los andalusíes que llegan a Marruecos y Argel no



conocen, por supuesto, el flamenco, sino un nuevo estilo: EL CANTO GARNATI que se canta y toca hoy como en la Granada musulmana del siglo XV, cfr. "Diario SUR, 1/XI/80.

Este canto no tiene más adornos que los que introduce cada cantaor - como sucede en el flamenco- de acuerdo con su fantasía. Los instrumentos que acompañan a la voz son los mismos de entonces: Rabel, Laúd y Pandereta con sonajas. Esta fue una de mis experiencias, que tuve con la Orquesta Andalusí de Tetuán en el 1981, en la Universidad de Málaga. Finalmente, como intérprete del Flamenco, creo que las afinidades entre los cantos árabes y los flamencos podrían reducirse a éstas:

a) Empleo constante de notas de adornos, trinos y melismas comunes a ambos géneros, aunque su conocimiento y empleo en España sea preislámico, según Emilio García Gómez y Angel González Palencia.

b) El cantar de manera diversa cada repetición de cante, costumbre no sólo árabe y andaluza sino oriental.

c) Empleo desmesurado de apoyaturas, propio no sólo de andaluces, sino de todos los cantos orientales.

d) Inclusión en el cante flamenco de la ZAMBRA MORA y su proyección en otros cantes andaluces, siempre a través del baile: Tango flamenco, Taranto, Rondeñas, etc...

Pero siguiendo las líneas maestras de Manuel Barrios, tendríamos que añadir que, puestos a atribuir paternidades sobre los posibles orígenes de los cantes, los testimonios históricos se inclinan favorablemente al morisco más que al gitano, a quién se ha querido atribuir el origen del cante. Nada más lejano; el cante es patrimonio del pueblo andaluz que supo recoger sabiamente

de otras culturas lo concerniente a la formación músico-cultural de sus cantes. Y también habría que decir que, mientras no existen palabras del caló para nombrar los cantes - circunstancia imposible si el flamenco fuera creación gitana-, encontramos en el árabe muchas de sus raíces etimológicas e históricas:

1.- El Romance morisco, en cuyo ciclo quedan inscritos los de "Jarifa cautiva en Antequera", "Abindarraez", "Zaide", etc. de cuya existencia y proyección literaria y musical ya nos hablan G. Borrow, Charles Davillier, Richard Ford, Duque de Rivas y el malagueño Serafín Estébanez Calderón, en sus "Escenas andaluzas" (1846).

2.- La Caña, que muchos hacen derivar del árabe "Gaunnia" (canto), aunque otros se inclinan por el término "qayna" (cantante).

3.- La Bulería, procedente del término "Burlerías" que tan magistralmente usaban los moriscos, como también los gitanos, y así nos la han presentado Demófilo, Rodríguez Marín, etc...

4.- Los melismas: conforme al criterio del músico y musicólogo Joaquín Turina, la influencia árabe no desvirtuó la música indígena andaluza; antes al contrario, la consolidó, dándole una forma tonal definida y alegrando su perfil severo con adornos y "melismas", cfr. "La música andaluza", pág. 50, Sevilla, 1982.

5.- El ay y los llamados jipíos: "También son comunes al canto árabe los prolongados ayes o jipíos, así como el ámbito melódico de poca extensión, característicos del cante jondo".

6.- El adjetivo serrano/serrana, tan frecuente en las letras flamencas, referido siempre al ingrato, per-



verso o indiferente por el dolor ajeno. No alude -claro que no- al hombre o mujer de la sierra, sino al "charrán", con origen en el "sarraní" árabe.

7.- La guitarra morisca, citada ya por Alfonso X El Sabio y el Acipreste de Hita, por su idoneidad para el "rasgueo" flamenco.

8.- Los cabales que, parece ser, se deriva de "qa-ba'il", para designar la tribu, el clan. ¿No forman "los cabales" el clan de los entendidos?.

9.- Los/las verdiales: son anteriores incluso al nacimiento del llamado cante flamenco y a lo que hace referencia Davillier: "los primitivos aires malagueños tienen, sin duda, origen morisco", cfr. "Viaje por España".

10.- El macho, parece -y se cree- que es de origen árabe "machus" (fuerte, vigoroso, tal como debe ser el remate de un cante)

11.- El olé, procedente de "ualah" (¡por Dios!), que cita Ibn'Arabi como exaltación ante el recitado del cantor.

Podríamos seguir relacionando cantes como, por ejemplo, Jabegote (del árabe "jabeca"), el Jaleo (de "hala") y hasta la misma seguriya, en opinión de Manuel Barrios, si en vez de considerar esta vocablo como una dudosa deformación de "seguidilla", se opta por identificarla con el fonema "seguir" con que el árabe designa lo pequeño o breve, siguiendo la opinión de C. Bernaldo de

Quiros y Luis Ardilla en "El bandolerismo andaluz", Madrid, 1978.

Entonces, ¿el cante es árabe? De ninguna manera, como ni siquiera lo es la zambra, como reconoce en su famosa carta el morisco Núñez de Muley a la Audiencia de Granada en 1567: "...Ni sé cómo se puede decir que es ceremonia de moros; el buen moro nunca se halla en estas cosas tales, y los alfaquís se salían luego que comenzaban las zambras a tañer o a cantar... En Africa ni en Turquía no hay estas zambras; es costumbre de provincia...cfr. "Memorial de Francisco Núñez Muley", B. Nacional. Porque los precedentes del cante están, según leemos en "Gitanos, Moriscos y Cante Flamenco", de Manuel Barrios, pág. 111, en la moaxaja y en las jarchas, pero también en los antiguos cantos sefardíes de la Kiddush, del Kol Nidrey, del Yom Kippur o del Nueve de Ab, en cuya ceremonia los asistentes se rasgan las vestiduras ("se rompen la camisa", en flamenco). Y están asimismo -¡por supuesto!- en el cancionero español tradicional, algunos de cuyos giros, modos y fases son reconocidos en las coplas flamencas:

"Ya no soy yo quién solía;
pues mi Dios tanto me quiere,
no quiero más alegría
que la que de él me viniere"



ANTONIO MACHADO Y ALVAREZ, "DEMÓFILO", Y SU APORTACION CIENTÍFICA AL CANTE FLAMENCO

DANIEL PINEDA NOVO

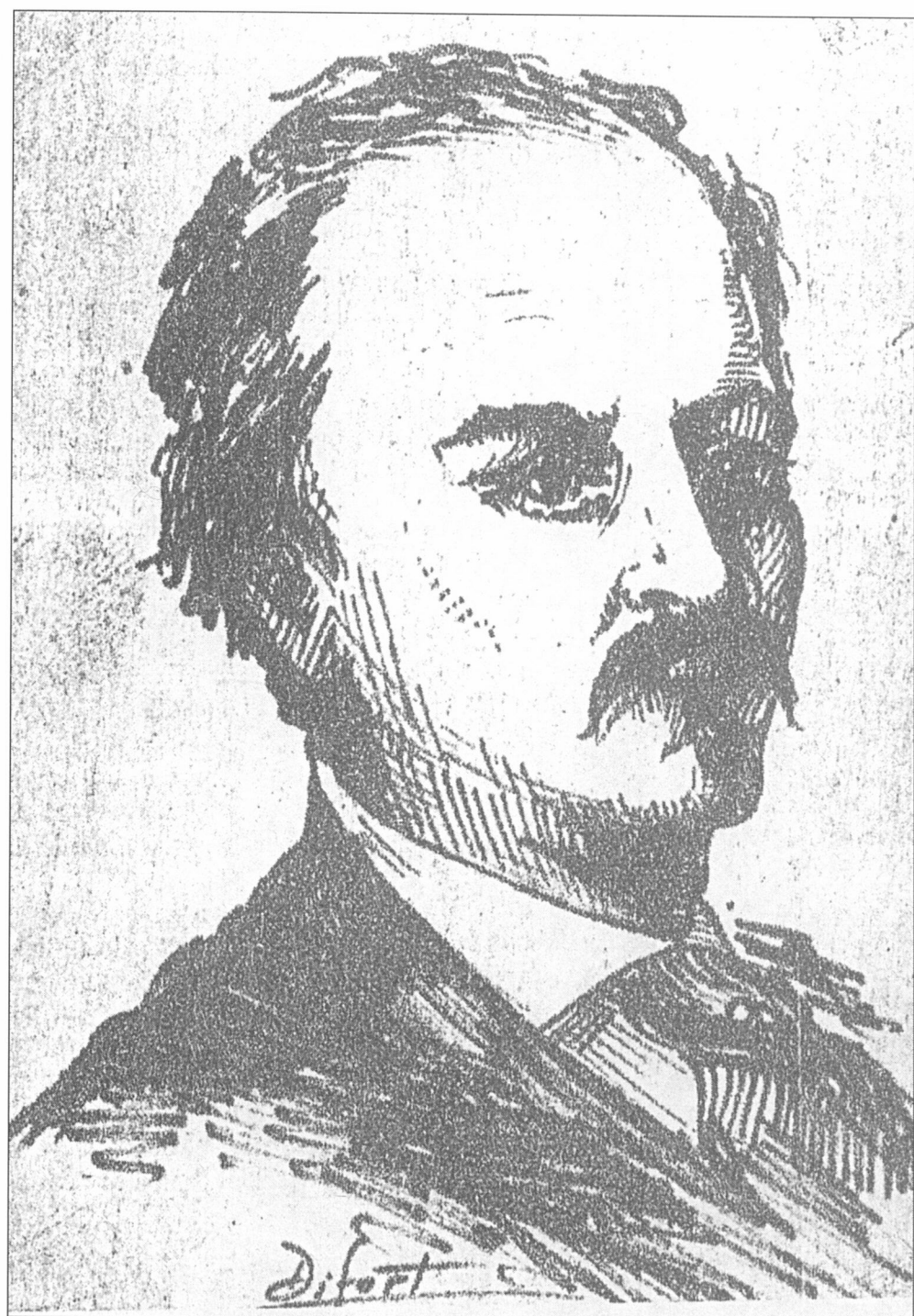
A Juan de la Plata, entrañable en la amistad y profundo en el Flamenco.

La yuxtaposición de distintos modos musicales y folklóricos existentes en Andalucía conformó el Cante Flamenco, que alcanzará su máximo auge en el siglo XIX... Y es, a mediados de esta centuria, cuando un joven estudiante de Derecho y Filosofía y Letras, nacido, circunstancialmente, en Santiago de Compostela, Antonio Machado y Alvarez (1), se aficionará en Sevilla al Arte Flamenco a través de su devoción por el pueblo andaluz, cuyas manifestaciones peculiares estudia, siendo el primero en indicar la fusión, en el cante, de la raza gitana y la andaluza... Y con 23 años comienza ya a recoger materiales para sus futuros estudios científicos, animado por su maestro, el catedrático de la Universidad Hispalense, don Federico de Castro... Y se hace demopsicólogo, es decir, estudioso de la expresión del carácter del pueblo, creador de la copla, interesándose por su belleza lírica, su elegancia, sus giros gramaticales -metáforas e hipérbolos- y, especialmente, por su ideología y su valor sociocultural y científico, nunca valorado hasta entonces.

Antonio Machado y Alvarez, universalmente conocido por Demófilo, es, pues, el primer flamencólogo de la Historia, porque hizo Ciencia del pueblo, al que dignifica humana y

culturalmente y se hará gitanista o gitanófilo, por su amor a la raza gitana, a la que conocía perfectamente, defendiéndola y, aún más, animado por los estudios del folklorista italiano Giuseppe Pitré, que en sus Cantos Populares Sicilianos recogía noticias de poetas y cantadores populares, se entusiasma por las biografías de los principales cantaores de su época -y aún de los anteriores, ignorados-, lanzando la idea clara de : "¿No habrá quién se atreva a sacar a la luz las biografías y composiciones de nuestros principales cantadores y poetas indoctos?. Curro Dulce, Rebolledo (de Jerez) y Manuel Molina (también de Jerez), seguirillero el segundo y cantador generalísimo el último, eran tres cantadores muy notables y algo posteriores al Fillo" (2).

Es sabido que, tanto el escribano Juan Antonio de Zamacola, popularmente conocido como Don Preciso; Serafín Estébanez Calderón, El Solitario; y Cecilia Böhl de Faber, Fernan Caballero -tres escritores, también con seudónimos-, se dedicaron -y el propio Demófilo lo afirma-, "por curiosidad, por cavilosidad o por gusto, a las bagatelas y fruslerías de imitar y recoger las coplas del pueblo, preparando de este modo... el movimiento científico a que aquellos ocios de ayer han dado





lugar" (3). Sí; como útil ocupación se acercaron estos autores al pueblo; como pura novedad... Sólo por necesidad vital y científica lo hizo Demófilo, creador de la nueva Ciencia Folklórica o demótica -con bases en la Historia, la Literatura y la Antropología-, y que se desarrollará en Sevilla desde 1880 a 1885, y continuará en Madrid, hasta la muerte de su fundador... Demófilo, pues, va a aportar al Arte Flamenco su sentido científico, su valor humano y sociocultural, dándole sentido, con una orientación tentacular y rigurosa ... Y por Demófilo va a conocerse el Flamenco, como tal, desde 1881.

Porque las coplas populares, las coplas flamencas -ya lo indicaba Machado y Alvarez, en 1883-, son, en efecto, una fuente inagotable de muy diversas clases de investigaciones; y en el apasionante Post-Scriptum a la ingente obra de Rodríguez Marín, Cantos Populares Españoles, indicaba que en su estudio "hallan motivo de interesantísimas investigaciones tanto el literato como el psicólogo, el estético como el historiador, tanto el filólogo como el que aspira a conocer la biología y el desenvolvimiento de la civilización y del espíritu humano... Donde quiera que haya un fenómeno fonético perfectamente consignado, donde quiera que haya un modismo, una frase, una construcción sintáctica, una palabra tomada en acepción distinta de la erudita, allí hay motivo de estudio para el gramático" (4).

Asimismo, a través del lenguaje de las coplas podemos introducirnos también en la filosofía propia del hombre del pueblo: En su vida y en sus ansias, en sus preocupaciones y en sus sentimientos, porque "el hombre del pueblo -y seguimos a

Demófilo- capta siempre sin mira interesada, sin fin preconcebido, sin otro estímulo que el de su sentimiento; los símiles que emplea, las metáforas de que se vale, los pensamientos que integra en sus producciones forman, por decirlo así, el tuétano, la médula de la propia vida" (5).

Y al ser semianalfabetos los anónimos autores de las coplas flamencas, su lenguaje es un tanto rudo, castizo y directo, pero, a veces, con más sentimiento, más expresividad y más belleza que las poesías de los autores cultos... Y a Demófilo le interesaban estos cantares anónimos porque reflejan el más puro sentimiento y el lenguaje más espontáneo de un grupo sociolingüístico especial y marginado: El gitanoandaluz, porque el Flamenco -y él lo sabía- es doblemente híbrido, del mestizaje, del hondo cruce entre lo gitano y lo andaluz y de lo popular y lo culto... El Cante es del pueblo mismo... Esta hermosa teoría la dejará Machado y Alvarez a sus hijos... Y Manuel se hizo eco de ella:

Hasta que el pueblo las canta
las coplas coplas no son,
y cuando las canta el pueblo,
ya nadie sabe su autor.

Porque...

lo que se pierde de nombre
se gana de eternidad (6).

Antonio Machado y Alvarez, Demófilo, y su profunda afición por el Flamenco... Ya en el Tomo II de la Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias, de Sevilla, fundada en 1869, como secuela de la Revolución de Septiembre, por don Federico de Castro y don Antonio Machado y Núñez, con ribetes krausistas, liberales, racionalistas y hegelianos, y de la que Antonio Machado y Alvarez sería el verdadero animador,



comenzó a publicar una serie de artículos, encabezados con el título de Estudios de Literatura Popular, utilizando ya el seudónimo de Demófilo -amante del pueblo, y en el que afloran su modestia y su sentido romántico-; con estos artículos va a alcanzar enorme prestigio como cultivador de este nuevo género, aunque él lo considerase, humildemente, como meros apuntes. Y para ello, utiliza el enorme material que había recogido del mismo pueblo, en sus trabajos de campo, especialmente, en las provincias de Sevilla, Huelva y Cádiz... ¿No es éste el área del Flamenco?

En el Tomo II, pues, y dentro de su sección fija, publicó una serie de artículos dedicados a la fonética andaluza que, junto con los estudios flamencos, inspirarán en 1881, los estudios del catedrático de la Universidad Austriaca de Graz, el filólogo Hugo Schuchardt (7). También publicará Demófilo en la prestigiosa Revista, tres novedosos artículos: Cantes Flamencos, que serán el germen, el embrión, de su conocido libro Colección de Cantes Flamencos que, once años después, en 1881, publica en Sevilla. En estos artículos declara el origen humilde de los cantes... No olvidemos que Demófilo era gitanista, aunque honradamente andaluz:

"Nacidos muchas veces en la taberna y en ella casi siempre, y por plazas y campos repetidos, son los cantes flamencos, una mezcla de elementos heterogéneos, aunque afines; un resultado del contacto en que vive la clase baja del pueblo andaluz con el misterioso y desconocido pueblo gitano. Ellos indican ser hijos de una fantasía poderosa, si las hay, pero lúgubre y tétrica, no risueña y rica como la andaluza; pre-

sentan como carácter predominante la determinación pleonástica de los objetos, y una cierta pretensión de penetrar en la naturaleza íntima de las cosas..." (8).

Ya aportaba Demófilo, por vez primera, una de las claves características del Flamenco -de la cultura gitanoandaluza-, junto con sus elementos constitutivos: Sus oscuros orígenes, pues, desde 1770, según la tradición oral, se escucharon las primeras tonás en Jerez de la Frontera, allá por la Fuente de los Albarizones, y desde entonces, hasta 1840, todos los cantaores conocidos son gitanos... De ahí, la admiración de Demófilo por la expresión cantaora de esta raza marginal... Después, se enriquecerá esta música con la fusión de los payos, y surgen cantaores de la talla de un Silverio Franconetti o de un Don Antonio Chacón... También nos anuncia Demófilo la notable popularidad de que gozaba ya el Flamenco, así como su ascendencia gitana -palpable- y su carácter intimista... Completando el artículo con la inserción de una leve muestra de estos cantes, a cuyo estudio va a dedicarse con amor, porque el Flamenco es patrimonio de todos...

Y continúa esta línea de investigación flamenca, en la Revista científica que, en 1877, va a fundar también en Sevilla: La Enciclopedia, donde, en su abierta Sección de Literatura Popular, dedica tres artículos a los Cantes Flamencos (9), en los que analiza, detenidamente, las características de algunas de sus composiciones o estructuras básicas, comenzando por las soledades, popularmente llamadas soléa o soleares, afirmando que el oprimido pueblo gitano había aportado a estos can-



tes, de profundos sentimientos y hondamente tristes, algo exclusivo de su propia raza: Sus duras condiciones vitales y existenciales... Y, junto a las soleares, destaca el polo, la caña y la seguidilla gitana -como se la llamaba entonces-, las preferidas de los buenos cantaores, pues poseen mayor fundamento y dificultad musical, que las genuinas coplas del pueblo andaluz, más inclinado a la alegría y a la expresividad que al dolor y a la tragedia, como veremos en sus antológicas Colecciones.

Después de una lucha constante, entre 1881 y 1883, funda Demófilo las Sociedades de El Folk-Lore Andaluz y El Folk-Lore Español, en Sevilla y Madrid... Y, por El Folk-Lore entrará Machado y Álvarez en el Flamenco... Y, al abordar el tema, adelantándose a su tiempo, llama la atención sobre la especificidad de los cantes; algo en lo que no habían reparado ninguno de sus contemporáneos, que incluso lo censuraban o no le encontraban valor literario ni científico, por desconocimiento de causa.

Como buen folklorista, a Machado y Álvarez le interesó vivamente el Flamenco desde su juventud, asistiendo a fiestas populares entre gitanos, bien en la famosa Feria de Sevilla -al igual que Bécquer-, o en tenduchas y tabernas de la Cruz del Campo, San Juan de Aznalfarache o Santiponce... Y fue, en diversas ocasiones, con su entrañable amigo Luis Montoto y con Rodríguez Marín, a escuchar a los mejores profesionales de la época, bien en el famoso Salón Silverio, que el genial siguiiriero regentaba en la céntrica calla sevillana del Rosario, número 4 (hoy, de Tetuán), bien en el triángulo flamenco de Sevilla-Triana-Cádiz, Jerez-Los Puertos... Y le apa-

sionaba el Flamenco, sobre todo, como fenómeno folklórico (popular) y artístico de transmisión oral, pero, singularmente, como manifestación humana del lenguaje, del habla del pueblo, que él recoge de forma directa, casi fonográfica, en sus letras, en sus composiciones más certeras y auténticas,

Y a primeros de abril de 1881, de la imprenta y litografía del EL Porvenir, establecida en la antigua calle de O'Donnell, número 46, de Sevilla, -recordemos que Machado vivía en el 22- sale a la luz su libro -origen de la Flamencología-, y en el que utiliza también su ya habitual seudónimo de Demófilo: Colección de Cantes Flamencos, y en cuya primera página dejó impreso su ofrecimiento y su devoción "A la Institución Libre de Enseñanza / Dedicar este trabajo su más sincero admirador / y amigo DEMOFILO / Antonio Machado y Álvarez (rubricado)" (10).

El libro, en el que intenta definir y profundizar en las claves del Cante o, mejor, de los Cantes Flamencos, fue además concebido para facilitar información al sabio filólogo austriaco Hugo Schuchardt, en sus estudios de fonología y lingüística andaluzas, y que utilizó en su ensayo "Die Cantes Flamencos", que se publicó en la Revista de Filología, de la Universidad de Halle y una parte, se tradujo al castellano, por Rodrigo Sanjurjo, para su inserción en la Revista El Folk-Lore Andaluz (11)

El volumen de Machado que tuvo una favorable acogida de crítica y público, contiene 881 coplas -letras-gitanoandaluzas, entre soleares de tres y cuatros versos; soleariyas, siguiiriyas, polos, cañas, peteneras, serranas y las diferentes modalidades de la toná: Livianas, martinetes,



deblas y la propia toná grande; el mismo Demófilo nos explica la motivación; el origen de su obra:

"Las relaciones adquiridas con los principales mitógrafos de Europa... obligáronnos, especialmente a mi querido compañero el señor Marín y a mí, a proveernos de unas como especie de tarjetas, con que corresponder a los folletos y artículos que casi semanalmente recibíamos; a esta verdadera necesidad respondió el precioso folleto de mi amigo, titulado Juan del Pueblo, y mi Colección de enigmas y adivinanzas, y la de Cantes Flamencos, en la que especialmente me propuse facilitar a mi excelente amigo el señor Schuchardt algún material escrito que pudiera servirle de motivo para sus investigaciones filológicas y fonéticas. De esta obrilla, que apenas cuenta unas novecientas coplas, entre soleares, seguidillas gitanas, martinetes, serranas, polos, cañas, etcétera, recogidas en gran parte en boca de los mismos cantadores, y de unas 250 a 300 notas, en su mayor número explicativas, jamás me mostré bastante satisfecho, no por su escaso mérito intrínseco, sino porque ella ha servido de motivo a la, aún a juzgar por lo poco que de ella he visto traducido, docta y preciosa monografía de mi citado amigo, titulada "Die Cantes Flamencos", que ha de servir, cuando tengamos la dicha de que se traduzca al completo al español, de inmensa utilidad a los que en adelante se dediquen al estudio de la fonología andaluza..." (12).

En el prólogo de la Colección de Cantes Flamencos, con criterio claro y científico, afirma Machado que ha escrito el libro porque el Flamenco estaba en decadencia, ya que los Cafés Cantantes estaban arrumbando a

los cantes básicos, pues la misma época imponía a los cantes nuevos y derivados estilos, más espectaculares, pero menos desgarradores... Demófilo intentó luchar contra esta corriente... Y analiza, además, el origen del vocablo flamenco, exponiendo teorías explicativas sobre los gitanos, envueltos en leyendas y nebulosas, especialmente, por los escritos de los viajeros románticos; y vincula el Cante a la raza gitana, en su estricto sustrato sociocultural... Mas, teorías apartes, es lo cierto, y Demófilo lo confirma:

"que hoy se conocen con el nombre de cantes flamencos, no canciones ni cantos, un género de composiciones que recorren desde la soleá propiamente dicha..., hasta la toná y la liviana que, a diferencia de la anterior, no esailable ni se acompaña de guitarra: Composiciones todas en las que predominan los sentimientos melancólicos y tristes en grado más ascendente y en donde han venido a mezclarse, o mejor dicho, a amalgamarse y confundirse, las condiciones poéticas de la raza gitana y de la andaluza..." (13).

Considerando, además, de que el Flamenco, aunque lírico, es el "menos popular de todos los llamados populares", por su propia complejidad intrínseca y por los variados y profundos sentimientos que hay que compartir para entenderlo; por ello, los cree un género propio de cantadores, porque el Flamenco necesita de un autor apropiado, de un ambiente oportuno, de un clima especial y de un ejecutor auténtico... Así nace el peculiar encuentro entre la individualidad del cantaor y la colectividad de su público, que participa directamente con él, manifestándose en gritos, palmas y óles, al escuchar el sincero y profundo men-



saje que, en nombre suyo y en el de todos, lanza el cantaor hasta los cielos... Por eso, el propio Demófilo insistirá en que es un género "más bien propio de una clase del pueblo que de todo él" (14). Al par que se queja de la decadencia de estos cantes que sacados de su origen tabernario, acabarán agachonándose, es decir perdiendo no ya la pureza sino sus propias características flamencas, para convertirse en un género mixto, en un género pseudo-flamenco... No olvidemos que Demófilo publicaba su libro en 1881, año ya de decadencia del Flamenco original y época de esplendor de los Cáfes Cantantes; por lo que él sostiene que:

"estos cantes, tabernarios en su origen y cuando, a nuestro juicio, estaban en su auge y apogeo, se han convertido hoy en motivo de espectáculos públicos. Los cafés, último baluarte de esta afición, hoy, a nuestro juicio contra lo que se cree, en decadencia, acabarán por completo con los cantes gitanos, los que andaluzándose, si cabe esta palabra, o haciéndose gachonales, como dicen los cantadores de profesión, irán perdiendo poco a poco su primitivo carácter y originalidad y se convertirán en un género mixto, a que se seguirá dando el nombre de flamenco (15), como sinónimo de gitano, pero que será en el fondo una mezcla confusa de elementos muy heterogéneos; lo bufo, lo obsceno, lo profundamente triste, lo descompasadamente alegre, lo rufianesco, etcétera" (16).

Para la elaboración de su libro, se valió Demófilo de dos autoridades competentes en la materia -como él los llama-: Sus entrañables amigos, los dos grandes cantaores del momento, Silverio Franconetti, el rey de

la siguiirya, en activo y más admirado que nunca, tras su regreso de América, y del que será su biógrafo, y el célebre Juanero o Juanelo de Jerez, "actual cantador -afirmaba Demófilo- y descendiente del célebre Juanelo, cantador del siglo pasado, de la misma ciudad..." (17). Aún más, nos dice que "hace pocos días" había hablado con él de este tema, ya que era "muy entendido en Flamenco y completamente veraz" (18); además, Juanelo creía "posible poner al pie de cada copla su verdadero autor pues casi todos lo tienen conocido, viviendo aún muchos de ellos" (19). El mismo Demófilo puso, en nota a pie de página, el nombre de algunos de estos creadores flamencos, dejándonos también, al final del libro, una extensa nómina de cantaores... Aparte de Silverio y de Juanelo, le ayudaron Diego Fernández Flores, El Lebrijano, un año mayor que Demófilo, especialista en siguiiryas, tonás, deblas y soleares, seguidor de Silverio y El Nitri y que compuso, entre otras coplas, esta soleá:

Yo me voy a echá a un río
por unos ojos, negriyos rajaos,
que a mi me han perdido.

También le ayudó el sevillano Pablo Morillo "cantador de afición", como Machado le llama (20), especialista en deblas y siguiiryas, como éstas que él mismo recogió en el *Post Scriptum* a los Cantos Populares Españoles, de Rodríguez Marín:

Por el chaparrito
no quiero pasá
porque se me ha muerto mi niño
(de mi arma
y me echo a yorá.

Asimismo, consultó con gitanos de más de ochenta años y con otros más jóvenes, afirmando, en cierta ocasión: "esta copla me la dijo un



gitano" (21). Sintiendo pena por la enfermedad que embargaba a Juanelo, "el cual hace algún tiempo que ha dejado de cultivar la afición por hallarse enfermo de la garganta", pero que había gozado de mucho y merecido crédito; recogiendo su Repertorio de tonás, debblas y livianas y recreándose en esta jonda siguiirya:

Corasón de fiera
tiene esta mujé,
como m'ha bisto malito en la cama
no me viene a bé (22).

Y, hombre sencillo y honrado, al señalar estas aportaciones, intenta restar méritos a su labor de flamencólogo, lo que demuestra su honradez humana y la clara inteligencia de su modestia; no en vano le definió Julio Cejador como "hombre llano y afable, de inteligencia clara y gran corazón" (23).

Esta espléndida Colección de Cantes Flamencos, la primera en su género, recogida, seleccionada y anotada por su propio recolector, de viva voz del pueblo y de sus amigos los profesionales del Flamenco, aparte de su magnífico Prólogo, fechado en "Sevilla y Abril de 1881", contiene soleares de tres versos, con 399 coplas, a las que siguen trece soleariyas y setenta soleares de cuatro versos. Las siguiiryas gitanas, junto con las siguiiryas cortas, totalizan 177, los polos y cañas, dieciséis; los martinetes, con el martinete corrido, cuarenta y nueve; dieciséis suman las tonás y las livianas; nueve las difíciles debblas y veintitrés, las peteneras. A las que se suman mas de doscientas sesenta notas a pie de página, las más explicativas, y una completa relación, en el Apéndice, aparte de la biografía de Silverio, de ochenta cantaores de su época y anteriores,

ordenados por sus respectivos lugares de nacimiento: Jerez de la Frontera, la ciudad que ha dado mayor número de cantaores flamencos -según la propia expresión machadiana-; y a la que siguen Puerto Real, El Puerto de Santa María, La Isla de San Fernando, Cádiz, la provincia de España donde ha habido mayor aptitud y disposiciones más felices para el cultivo de este género; Sanlúcar de Barrameda, Sevilla, Málaga y Morón... ¡Todo el Flamenco en su Geografía...! Anotando, además, las especialidades de sus cantes y estilos, al par que realiza la primera, aunque aún incompleta biografía del ya legendario y terrible siguiiriero, Silverio Franconetti y Aguilar, del que recoge en el Apéndice, los cantes que formaban su Repertorio: Veintiún polos y cañas; ochenta siguiiryas y ocho serranas, las únicas que figuran en esta Colección, lo cual no deja de ser revelador. La importancia de esta monografía está en ella misma: En el Prólogo, las notas y la acertada y escrupulosa recolección de los cantes; todo goza de interés y de actualidad para el investigador y el estudio del Flamenco.

Machado, al que no pasó inadvertida la producción de los cantaores anónimos; de los cantaores no profesionales, recogió y redactó estas coplas, estos cantes del pueblo, incluso con su torpe, peculiar y primitiva ortografía, en su originaria forma fonética -he aquí el gran interés... ¡Todo un hallazgo! ¡Un gran éxito filológico que, desde entonces, se utiliza...! Cabiéndole el honor de haber acaudillado todo un movimiento nacionalista -flamencológico y literario-, en su doble interés por estudiar y recuperar las peculiaridades sociolingüísticas y populares



del pueblo gitanoandaluz... Por lo que esta Colección se ha convertido ya en uno de los libros clásicos -y básicos- que se han escrito sobre el Arte Flamenco, con una orientación exacta y científica.

Por lo elementos específicos que contiene, la Colección de Cantes Flamencos es un texto singular y único, de un valor extraordinario, ya que en sí, es un documento histórico-filológico sobre una época del Cante Flamenco y de sus más originales y auténticas letras, algunas del último tercio del siglo XVIII, como las del Repertorio de Tío Luis "El de la Juliana", rey de los cantadores, en la propia expresión machadiana y, sobre todo, por las acertadas interpretaciones que hizo de los cantes, consiguiendo en su obra dar categoría de Ciencia al Flamenco.

Mas, los méritos del libro los analiza, detalladamente, un profundo conocedor del tema: El admirado Félix Grande que, al hablar de sus múltiples cualidades, afirma con sinceridad flamenca, detallando sus aciertos:

"Uno de ellos es el del enorme acopio de coplas incluidas, entre las cuales, sin duda, casi todas las más hermosas que fueran conocidas a finales del siglo XIX. El fenómeno de la poesía gitanoandaluza es asombroso; la ocasional grandeza estética, la pujanza sentimental, la insólita economía verbal, la fuerza expresiva de algunas de estas coplas -casi todas anónimas o en todo caso atribuidas a iletrados o miembros de las clases desheredadas, y aún perseguidas, de la Baja Andalucía -son virtudes todavía no estudiadas con el amor y el respeto que silenciosa y pacientemente nos vienen reclamando; en el océano de la poesía española de los últimos siglos, pocas veces,

ni en la poesía popular ni en la poesía culta, han sido aventajadas en precisión expresiva, en emoción y en dramatismos las mejores coplas gitanoandaluzas. No es éste el lugar indicado para articular nuestro asombro ante la grandeza poética de ese profundo pozo de emociones, baste ahora señalar que para Machado y Alvarez ese calenturiento talento poético de los casi siempre anónimos autores de esas coplas no pasó inadvertido... Ya hemos visto la atención de Machado y Alvarez por la producción de los artistas no profesionales y, diríamos, habitantes en el subsuelo de los lenguajes cultos. Es posiblemente esa atención la que le indujo a transcribir las coplas en su forma fonética, usando para ello una ortodoxia primitivista y conmovedora (procedimiento que, casi sin excepciones, se ha venido siguiendo desde entonces). Creo que esto fue un hallazgo. La -premeditada- torpeza ortográfica, que alude a irregularidades o inseguridades de dicción, contribuye a que las emociones que contienen -y despiertan- las coplas nos lleguen más populares y desasidas: esa ceceante ingenuidad colabora en la tarea de darnos de esos creadores desclasados, perseguidos, o en todo caso atrapados en o conocedores de la cultura de la pobreza, una imagen de su casi siempre inerme condición social... Si los temas o los enfoques vitales de esas coplas estuviesen, de una u otra manera, vinculadas al bienestar, a la seguridad o a la abundancia, es evidente que la ortografía de barriada, de cueva, de periferia, la versión escrita de una condición de pueblo pobre, no tendría sentido. Pero encontrar las emociones de los pobres y de los desclasados, conocedores de



la hostilidad, la carencia o la cárcel, escritas de un modo jadeante y como conservando un cierto sobresalto en la lengua que las articula, es algo que coopera con el propósito de mostrar cuanto tienen de conmovedores esa poesía, el cante, los andaluces pobres, los gitanos.

"Y aquí debemos señalar otra de las causas por las que este libro debe ser considerado como fundacional: los gitanos y el cante. La cuestión sigue siendo espinosa. O mejor dicho: siguen obstinados en hacerla espinosa quiénes continúan manteniendo la opinión, devenida de un racismo mas o menos suave, de que los gitanos no intervinieron jamás en la creación ni en la elaboración del cante. El lector ya no ignora que esa opinión me parece autoritaria y prescindible. Para Machado y Alvarez, escritor probablemente payo, las tonás y las seguiriyas -esto es, lo que entendemos como los fundamentos del cante, o al menos de las formas más jondas y remotas del flamenco- son de origen gitano. "La profundidad de la música y del sentimiento del pueblo gitano" es frase literal de Machado y Alvarez que me complace poder reproducir. A las siguiiriyas las llama textualmente "verdaderas lágrimas del pueblo gitano". El Prólogo se inicia mostrando algunas de las diversas hipótesis sobre el origen del vocablo flamenco, hipótesis todas ellas vinculadas a los gitanos (y probablemente tomadas del gitanófilo inglés George Borrow). Y por lo demás, tanto en la lectura del Prólogo como en el encabezamiento de la serie de siguiiriyas, advertimos que en la época en que nuestro autor efectuó su trabajo las siguiiriyas se llamaban invariablemente "siguiiriyas gitanas". Si algo

dicen los nombres deberemos tenerlo en cuenta..." (23).

Muy significativas son todas las letras recogidas en esta Colección: algunas rozan ya el clasicismo eterno, como las interpretadas por Curro Durse, creador de esta filosófica siguiiriya:

Dicen que duermes sola:
mientes como hay Dios,
porque de noche, con el pensamiento,
dormimos los dos. (24).

O esta otra, muy popular, que grabaron cantaores de la talla de Manuel Vallejo, Tomás Pavón o El Chocolate, entre otros:

A clabo y canela
güele mi jarmin,
er que no güela a canela y clabo
no sabe estinguí. (25).

Las más, influyeron en poetas cultos, como en Augusto Ferrán o en Melchor de Palau, cual la sentida soleá:

Si oyes doblar las campanas
no preguntes quién ha muerto;
qu'a ti te lo ha echo esí
tu propio remordimiento (26),
o la petenera:

En er sementerio entré
le ije ar seporturero
si hay un sitio señalao
¡Soleá y más soleá!
si hay un sitio señalao
pa aquer que muere querien-
(do (27).

Incluso se adentraron en las obras teatrales de los hermanos Alvarez Quintero, por lo que fueron muy censurados, especialmente, en el estreno de Malvaloca, ya que estas soleares eran del pueblo auténtico:

Meresía esta serrana
que la fundieran de nuebo
como funden las campanas (28).

O
¡Blanquita como la niebe!



¡Qué lástima de gachí,
que otro gachó se la yebe! (29).

Incluso fueron recogidas para ilustrar diversas películas, cuales el documental *Duende y Misterio del Flamenco* (1952), de Edgar Neville (30), o el film de Manuel Summers: *La Niña de luto* (1963), donde se escucha, de fondo la popular y sentida soleá:

Er queré quita er sentiío,
lo igo por esperensia
porque a mí ma suseío (31).

Además, en *El Primer Cancionero de Coplas Flamencas Populares*, del malogrado poeta popular Manuel Balmaseda, que vió la luz casi al mismo tiempo que el libro de Demófilo, se recogen varias coplas que pertenecen a la Colección machadiana, aunque los editores hacen notar que se insertaron "equivocadamente, sin ser del autor". Entre otras, citaremos la siguiente copla, de sentido tremendista:

S'acabaron mis purmones;
no los pueo reponé;
estoy ético y me muero
por causa de tu queré (32).

El libro, pues, es fundamental para todo el que quiera estudiar el origen, mudanzas y variedades del Flamenco. El sentido poético y el entendimiento -y el sufrimiento y el dolor gitano- y toda la vida del bajo pueblo de Andalucía de finales del siglo XIX, se reflejan fuertemente en estos cantes recogidos por Demófilo... Dolor, sentimiento, persecución, enemistad, aborrecimiento, clasicismo... Todo está reflejado en estas coplas únicas, pero también se refleja el orgullo racial del gitano, de su casta:

Mira si soy buen gitano
que cuatro reales te doy
de cuatro y medio que gano (33).

Además, el habla de los gitanos, como se puede apreciar en esta Co-

lección, al igual que el Flamenco, el taurino o el de germanía, constituye un determinado y especial dialecto o, mejor, un habla distinta, habiendo pasado muchos de sus vocablos y términos específicos a formar parte del español popular... Y ya que el Flamenco constituye un lenguaje especial, por las coplas recogidas por Machado y Alvarez -las letras más puras y antiguas como hemos dicho-, podemos sacar hoy (ya que existen incluso imprecisiones en el *Diccionario de la Real Academia Española*, sobre su origen y significado), un buen número de vocablos del lenguaje flamenco y del caló que son ya patrimonio de todos los españoles, pues a través de esta Colección vemos hasta la evolución de muchas palabras de origen gitanoandaluz, características, por tanto, del Flamenco, a través del cual adquieren una gran difusión como andalucismos o, mejor, gitanismos, pasando, después, al lenguaje popular, e incluso al propio *Diccionario académico*.

La Colección fue muy elogiada por la prensa de la época, como la *Revista especializada La Enciclopedia*, destacándola como "una interesante obra de literatura popular: rama científica de gran importancia y no cultivada hasta ahora en España" (34); al igual que sus amigos los folkloristas, que le dedicaron merecidos artículos, cuáles el publicado por Alejandro Guichot, con el seudónimo de Phonófilo, en el diario *El Porvenir*, de Sevilla, el 31 de octubre de 1883, o el de Manuel de Montellano, seudónimo del displicente Manuel Díaz Martín, también en *El Porvenir*, del 23 de abril de 1881, en el que destacaba que el cantar es "la síntesis de la poesía" (35).



La obra pudo haber tenido una segunda edición en vida de Demófilo; mas, la postura del editor sevillano, Enrique Piñal, no fue la más adecuada para ello, como se deduce, de una angustiosa carta inédita, escrita por Demófilo desde Madrid, el 7 de marzo de 1885, a su leal amigo Don Luis Montoto, en la que le encarece y le habla de un segundo encargo, por motivos económicos como siempre... Por ella sabemos de los entresijos de la edición del libro y de la indiferente postura del editor... Así se lo cuenta a Montoto:

"Sabes que Enrique Piñal editó mis Cantes Flamencos que se pusieron a la venta en los primeros días de abril de 1881, hace pronto cuatro años; sabes (lo que no sepas claro está que te enteres ahora) que tiró dos mil ejemplares y que el trato fue que, cubiertos los gastos de impresión, la mitad sería para él y la mitad para mí, deduciendo los libros que yo había regalado (siquiera estos regalos, en rigor a ambos, eran beneficiosos): era lo elemental que me hubiera dicho enseguida los gastos de impresión, y que me hubiera dado siquiera una liquidación anual de lo vendido, pero ¡qué si quieres! Dos meses antes de venirme me prometió la liquidación; seis meses después supe por Guichot, a quien él se la dejó, que no sólo tenía 50 ó 60 ejemplares y ésta es la hora en que no he liquidado, que hace más de un año que los libros no se encuentran y que yo, por una delicadeza excesiva, estoy sin hacer una nueva edición que Fé (36) me haría esperando a que me manifeste haberse agotado la primera, y no querer él hacer una segunda, en cuyo caso le daría derecho preferente como le prometí. Ahora bien, ya que no la liquidación y la

parte grande o pequeña que en lo beneficios me corresponda, al menos que me manifieste su conformidad en que yo haga una nueva edición o en hacerla él, para lo cual le haría la siguiente ventajosa proposición: 1º. que hiciera la edición como y del número de ejemplares que quisiera. 2º. que el plazo para explotarla serían cinco años. 3º. que a mí me daría 1.500 reales y 200 tomos en cuanto la impresión se concluyese y 4º. que si quisiera podría añadir al libro algunos cantares, el artículo de Quijá y las Buenaventuras, para darle alguna novedad. No dar por agotada ya la edición cuando no se encuentra un ejemplar por el mundo; yo no tengo, y cuando nada lo anuncia es un verdadero atropello de mi derecho, pues con encerrar en un cajón 5 ejemplares (tanto más cuanto que no me ha presentado cuenta ni justificante alguno de distribución de libros), podrá durar esa edición toda la vida, burla que no consentiré aunque tuviese que ir a los tribunales. Con estos argumentos en tu poder, pero sin hacer cosa de más que aquellas que creas conducentes, ruegale que se decida a hacer una nueva edición en las circunstancias dichas o me indique, aunque sea por tu mediación, si no quiere escribir, que yo lo haga aquí, dado que aunque existieran 20 ejemplares nada puede perjudicarle en sus intereses, mientras yo me perjudico mucho en esta situación, pues si tengo respuesta pronto se hará aquí la edición y podrá estar concluida para Abril y yo ir a Sevilla para Feria quizás..." (37).

Más, la reedición no se hizo ni en Sevilla ni en Madrid; habría de pasar casi un siglo, para que "Ediciones Demófilo", de Madrid, hiciese una segunda edición, en 1974.



Pero, ya desde finales de abril y primeros de mayo de 1881, están puestas las bases de la actual Flamencología... Y Sevilla se le quedaba pequeña al bueno de Demófilo para sus universales proyectos de divulgación de las ciencias folklórica y flamenca y, en busca de nuevos horizontes profesionales y pensando, además, en la educación de sus hijos Manuel, Antonio y José, el 8 de septiembre de 1883, la familia Machado marcha a Madrid, donde el patriarca, don Antonio Machado y Núñez, sostenedor económico y humano del clan familiar, acababa de ser nombrado Catedrático de la Universidad Central, en cuya Facultad de Ciencias le habían ofrecido la Cátedra de Topografía de Animales Inferiores, de la que sería su primer titular, así como la dirección del Museo de Historia Natural, situado, entonces, en la céntrica calle de Alcalá... Y se instalan en un pequeño piso de la cercana calle de Claudio Coello, número 16, 3º. derecha, esquina a la calle Villanueva, pagando una renta mensual de ocho reales.

Demófilo comienza a relacionarse con los intelectuales de La Corte y, en especial, con los miembros de la Institución Libre de Enseñanza, donde ingresarán sus hijos... Mas, no todo fueron facilidades en Madrid: La ingratitud, la incomprensión, la indiferencia y, sobre todo, la falta de medios económicos y la impotencia para ganar dinero, van a ser sus principales aliados, camino de una frustración suprema... Y para buscar unas pesetas con que sostener a su familia y no agravar a su padre, colabora en los principales diarios y revistas de la capital: El Español, El Día, La Ilustración Española y Americana, El Globo, La Época, El Pro-

greso, La América y el Boletín de la Institución; los cuales, la más de las veces, le pagaban mal o no le pagaban... En sus amarillentas páginas nos ha dejado Demófilo, aparte su ciencia y su pensamiento, sus ansias y sus desengaños, su impotencia y sus anhelos..., pero, sobre todo, su amor profundo por la cultura del pueblo, al que trata con dignidad y amor... En realidad de verdad, el bueno de Machado y Alvarez andaba por Madrid "devanándose el seso" -según confesara a su entrañable Luis Montoto, en su correspondencia, que publicamos en Sevilla, en 1993, y en la que se trasluce también su impotencia para ganar dinero y sacar adelante a su familia, aunque lo que más le dolía eran la indiferencia y la frialdad con que sus contemporáneos acogían sus nobles ideales. Y, a su problemas económicos, se añaden sus problemas familiares con nuevas cargas, pues le nacen nuevos hijos: Francisco, en 1884, que también cultivará la poesía tradicional y fue funcionario de prisiones en El Puerto de Santa María, Toledo y Madrid (38), y Cipriana, en 1885, y que morirá en 1900, en plena juventud... El corazón del noble e idealista Demófilo estaba embargado de angustia y de tristeza... Más, en 1887, intentará dar un nuevo empuje al Folk-Lore, a través de la vía del Flamenco... Será su último esfuerzo; el definitivo... Y pasa, nuevamente, de la ciencia folklórica al Flamenco, en donde había demostrado ya su magisterio como excepcional flamencólogo... Y toma, una vez más, la pluma para escribirle al amigo Luis Montoto, en carta fechada en "Madrid 21 de Abril de 1887", y en donde le da la noticia del nuevo libro que quiere hacer más por motivos económicos que profe-



sionales: Los Cantes Flamencos, y cuya fecha de edición hemos tenido la suerte de encontrar; pero, leamos detenidamente el segundo párrafo de la sincera epístola, no falto de gracia andaluza:

"Es el 2º punto de esta carta el para qué te necesito. Quiero publicar un tomo de canciones flamencas y andaluzas elegidas -la flor y nata de lo bueno y lo bari- sin carácter folklórico ni científico de ninguna clase, sino para pan para los churumbeles; y para este libro necesito algunas Alegrías-Panaderos-Aranditos-Romerías-Coplas para bailar el agua, etcétera, que dicen los cantaores; y, cómo tú me quieres, eres andaluz, tienes buen gusto y eres capaz de gastarte cinco duros por servirme, te pido que me recojas algunas: Con menos de un ciento, bien elegidas, me bastan: el objeto es presentar un muestrario de alegrías-melancolías-soleares y siguiiriyas-tristezas. El libro no lo cosntituirá más que las coplas y un prólogo mío de 4 páginas. ¿Es verdad que harás mi encargo con eficacia y con cariño?". (39).

En breve tiempo, pues, prepara Machado y Alvarez su nueva antología del Cante Flamenco; de Sevilla le llegan algunas coplas recogidas por su invariable Alejandro Guichot y otras escritas por Luis Montoto, aunque sin ser genuinamente flamencas, pero con el sello de lo popular... Demófilo, al insertarlas en la nueva Colección, les dio la gracia y el sello del cante gitanoandaluz... Y el 23 de junio de 1887, editado por la Biblioteca del Periódico satírico semanal "El Motín", de ribetes anticlericales, antimonárquicos y anticastelaristas (40), que tenía sus talleres en la llamada Imprenta Popular, de la madri-

leña Plaza del Dos de Mayo, número 4, ve la luz pública -y es la primera vez que se dice, ya que se equivocaron tanto Alejandro Guichot como Palau y otros- el libro CANTES FLAMENCOS/COLECCION ESCOGIDA, sin fecha de edición; así lo anunciaba el mismo periódico:

"Acaba de ponerse a la venta un elegante tomo de 240 páginas, titulado Cantes Flamencos (Colección Escogida) donde hemos recopilado lo mejor de cuanto ha producido la Musa popular, tanto en Soleares como en Seguiriyas Gitanas, como en Coplas Flamencas, como en Serranas, como en Cantares, propiamente dichos.

"Tanto por su contenido, como por su artística cubierta, su esmerada impresión y su buen papel, es superior a cuantos en su clase se han publicado.

"A pesar de esto, sólo costará 3 pesetas, recibéndolo los suscriptores directos de EL MOTIN, con el 24 por 100 de rebajas" (41)

Y, tras indicar la dirección de la imprenta donde podía adquirirse el ejemplar, se insertan seis coplas, más dos seguiriyas, de tono irreligioso, formando variantes con los dos primeros versos, de otras tantas coplas recogidas en el libro por su colector -y en donde se ve la mano del mismo Demófilo-, bajo el título general de Cante Místico-Flamenco. He aquí tres ejempls.

Cuando yo esté en la agonía
siéntate a mi cabecera,
y si se arrima algún cura
aplástale la mollera.

Después de cien años muerto
y de gusanos comidos,
aún me ha de doler un duro
que solté por un bautizo.



Por una ventana
de la sacristía,
a las oraciones salía la cera
y entraba la guita.

Desde el 23 de junio al 25 de agosto fue insertando El Motín una serie de notas anunciadoras del nuevo libro que, sin embargo, a pesar de ser una magnífica Antología Flamenca, no tuvo la misma acogida en la prensa que su anterior Colección de Cantes Flamencos, publicada en Sevilla, en 1881, y que por culpa del editor, Enrique Piñal, como hemos dicho, no pudo alcanzar una segunda edición en 1885, a pesar de estar agotada ya.

Y a pesar también de nuestra incesante investigación hemerográfica, sólo hemos encontrado una breve reseña crítico-bibliográfica, aparecida en La Ilustración Española y Americana, el 30 de julio del mismo año, en la sección "Libros Presentados a esta Redacción por sus autores o editores", realizada por el encargado de la misma: Eusebio Martínez de Velasco; entre otras reseñas, se recoge, en primer lugar, la de los:

"Cantes Flamencos, colección escogida, con un Prólogo de don Antonio Machado y Alvarez, en que expresa las cualidades de las canciones del pueblo y su distinción de la poesía erudita. El colector no es un folklorista, vocablo que daña al oído nacional, y que bien podían traducirlos que tanto aman el lenguaje del vulgo, sino un aficionado a la poesía flamenca, que ha recolectado y elegido las soleares, siguiiriyas gitanas, coplas, serranas y cantares de más sabor, formando un libro muy interesante. Pertenece a la Biblioteca de "El Motín", y es obra puramente creativa. Se vende a 3 pesetas" (42).

En esta nueva Colección, por supuesto, se nos aparece Demófilo más flamencólogo que folklorista, porque se ha ido depurando social y racialmente, demostrando, una vez más, que el Cante es un género propio y esencial de buenos cantaores... Para el estudio y análisis de estos Cantes Flamencos hemos utilizado la edición príncipe, la edición original, que se conserva en la Biblioteca de Blas Infante, en Coria del Río (43). Existe también una edición, impresa en Madrid, en 1975, por Espasa Calpe, S. A., que no se ajusta en la paginación a la primitiva ni a la reedición que se hizo en Buenos Aires, en 1947 -con varias erratas-, aunque sí recoge la sentida y luminosa Acotación Preliminar de su hijo Manuel, fechada en "Marzo, 1946" (44), en la que, entre otras cosas, garantiza al público "la seguridad de hallarse con este libro ante la más exquisita, aquilatada y perfecta selección de coplas andaluzas, hechas como sólo él podía, por quien supo más y entendió de nuestra poesía popular...". Fondo y forma, belleza y jondura y toda la gama del Cante son las principales características de esta Colección antológica; por su parte, en el atrayente Prólogo que Demófilo escribió para esta última monografía se valora o, mejor, se revaloriza de nuevo, el concepto del pueblo, la importancia de la Literatura popular -no valorada hasta entonces- y, especialmente, de las coplas creadas por esos poetas anónimos para la formación -expresión de su Cante, pues ya afirma su hijo Manuel, en la acertada Acotación, que fue tan amplia y fuerte en "la plena posesión de este linaje de conocimientos, que valió a mi padre el título de miembro de honor del Folklore inglés y de la Socie-



dad Filológica de Londres... Y ésta fue toda su recompensa..." (45). Y, en verdad, ésta fue toda la recompensa que España pagó a este hombre admirable, defensor ardiente de la Cultura del Pueblo...

Por esta colección de Cantes Flamencos se demuestra, al igual que por la anterior, que las letras flamencas son patrimonio exclusivo de los cantaores y que nacen de una circunstancia concreta, de una situación entre lo desagradable y lo trágico, pues hay una fuerte dosis de pesimismo en estas coplas recogidas por Demófilo, referidas al hombre y a la mujer de nuestra tierra, aunque es palpable, asimismo, el orgullo racial del gitano y su sentimiento de persecución, junto con el de su generosidad en la desgracia... También nos demuestran que el Flamenco, en su ejecución, es pura soledad... Así lo comprendieron también Gustavo Adolfo Becquer y Augusto Ferrán..., pues la guitarra rellena sólo los silencios; por eso, el Flamenco sigue siendo un arte de minorías exiguas, como también afirmaban Antonio Mairena y Ricardo Molina... (46).

Además, muchas de estas coplas, aparte de inspirar a grandes poetas, fueron glosadas desde Luis Montoto o Eusebio Blasco, Melchor de Palau o Díaz Martín, hasta Fernando Villalón y García Lorca -que por cierto, no conocía los libros de Demófilo-, José Carlos de Luna, Blas Infante o Anselmo González Climent, entre otros muchos aficionados al Flamenco.

Y las han interpretado los más importantes cantaores contemporáneos, como Pericón de Cádiz, Antonio Mairena o El Camarón del la Isla, de grata memoria; incluso, autores y letristas de nuestras canciones

folklóricas como Rafael de León o José Antonio Ochaíta las han incorporado a sus repertorios, tal es el caso de la archiconocida copla:

Por aonde quiera que boy
parece que te boy viendo,
son las sombras del queré
que me bienen persiguiendo

(47).

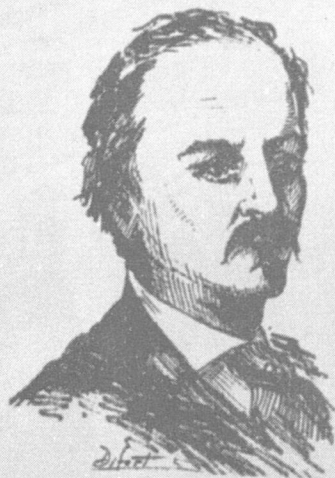
Y muchas de estas coplas las hemos escuchado por fandangos, soleares o bulerías de viva voz del pueblo, aparte de que ya las cantaron Joaquín El de la Paula, La Niña de los Peines, Manolo Caracol, Juanito Valderrama, La Paquera de Jerez, Paco Toronjo e, incluso, La Chunga, a su aire... (48).

La honra, el amor, los celos, el odio, la envidia, el desamor, las maldiciones, la entrega, la pasión, el hambre, la miseria, el paro, la muerte..., Incluso, reflejan también estos cantes temas satíricos y jocosos de la sociedad del momento, como el mundo de los frailes y el de las suegras... Incluyendo, además, algunas coplas de la anterior Colección y otras insertas en las Revistas de El Folk-Lore Andaluz y El Folk-Lore Frexnense... En suma, la propia historia íntima y sentimental del pueblo español y andaluz está recogida -y resumida- en esta Colección inigualable de Cantes Flamencos, completa Antología de nuestra idiosingracia, a través de la copla popular... Valioso incunable, pues, de nuestra Poesía Flamenca...

Mientras tanto, el edificio familiar y moral de la familia Machado se derrumbaba por profundas cuestiones económicas... El bueno de Demófilo vislumbraba ya muy negro su futuro; además, su salud se debilitaba por momentos... Sin embargo, va a realizar sus últimos esfuerzos físicos

ACTOS HOMENAJE A DEMOFILO

en el I Centenario de su muerte



Retrato de Demofilo por Dólar.

SEMINARIO DE ESTUDIOS
EXPOSICION BIBLIOGRAFICA DE LA CATEDRA DE FLAMENCOLOGIA
FONDOS DEL MUSEO DEL ARTE FLAMENCO

LUGAR: BIBLIOTECA MUNICIPAL

SEMINARIO: DEL 26 AL 29 DE NOVIEMBRE

EXPOSICION: DEL 26 DE NOVIEMBRE AL 5 DE DICIEMBRE

ORGANIZA:  CATEDRA DE FLAMENCOLOGIA Y
ESTUDIOS FOLCLORICOS ANDALUCES

JEREZ 1991



e intelectuales para conseguir algún dinero con el fin de aliviar a su familia. Y continúa colaborando en el Boletín institucionista, donde reedita su acabado estudio sobre Tintín, referente al lenguaje de los niños, y entra a formar parte, como redactor jurídico, del diario republicano La Justicia, fundado el 1 de enero de 1888, con el patronazgo de Nicolás Salmerón, y en cuyas páginas nos dejará no sólo apasionantes artículos sobre Folk-Lore, sino los más significativos de su profesión jurídica... Pero, ya la situación económica es insostenible, hay que afrontar el duro y diario vivir... Y un nuevo cambio de domicilio... Esto es muy significativo en la vida familiar de los Machado... Pero, esta vez no van tras las huellas de la Institución Libre de Enseñanza, sino a la búsqueda de un piso de renta más modesta. Y de la céntrica calle de Alcalá se dirigen a la de Apodaca, número 5, 2º. izquierda... Además la enfermedad le impide seguir en la redacción de La Justicia, que abandona en 1891... Mas, repuesto a los pocos meses, parece que la fortuna va a sonreírle por vez primera, cuando unos amigos de Ultramar le ofrecen un puesto para ejercer la abogacía en la Isla de Puerto Rico. Y, a primeros de agosto de 1892, sale con destino a la hermosa Isla caribeña; más, no había transcurrido aún un año en Ponce, cuando cae enfermo de muerte. Se le declara una fuerte esclerosis medular (no una apoplejía serosa como alguien ha dicho), que le llevará definitivamente al sepulcro... La noticia llega, con rapidez, a Madrid, y uno de sus cuñados, el trianero Manuel Ruiz, capitán de barco, que tenía el servicio de las Antillas, parte rápidamente hacia la Isla para asistirlo. Le

encuentra en extrema gravedad y regresa con él a Cádiz, donde desembarcan y se dirigen hacia Sevilla, a donde ha llegado sólo doña Ana Ruiz, para recibirle, muriendo en la casa de sus suegros, en la trianera calle de la Pureza, número 35, a la diez de la mañana, del 4 de febrero de 1893, a los 47 años de edad, en brazos de su amante esposa, sin ver por última vez ni a sus hijos ni a su padre... ¡Triste destino para un gran hombre...!

"Vino a morir -escribe Luis Montoto-, entre los suyos, y por destino providencial sintió su espíritu en el barrio de sus ensoñaciones, en la clásica tierra de su amor, albergue de alfareros y de hombres de mar; campo de sus estudios folklóricos, cantera de que extrajo muchos y preciosos materiales para el estudio del saber popular" (49).

Antonio Machado y Alvarez, y ya hemos reivindicado su Obra, supo ser el primero en recoger, haciendo Ciencia, la lírica tradicional, la poesía del pueblo andaluz, la de los Cantos, y con sus libros antológicos dio al Flamenco la dignidad y la categoría de que goza en la actualidad...

DANIEL PINEDA NOVO

NOTAS

- 1) Vid. mi libro: Antonio Machado y Alvarez, "Demófilo".- Vida y Obra del Primer Flamencólogo Español.- Madrid, Editorial Cinterco, 1991; 341 págs.
- 2) Colección de Cantes Flamencos / Recogidos y Anotados por: Antonio Machado y Alvarez "Demófilo".- Madrid, Ediciones "Demófilo", 1974; pág. 49; nota 53.
- 3) Poesía Popular por "Demófilo".- Sevilla, Francisco Alvarez y Cª., Editó-



- res, 1883; Págs. 7 y 8.
- 4) Antonio Machado y Alvarez: Post-Scriptum a los Cantos Populares Españoles, recogidos por Francisco Rodríguez Marín.- Sevilla, Francisco Alvarez y C^a., Editores, 1883; T.V.; pág. 157.
 - 5) Antonio Machado y Alvarez: Post-Scriptum; Opús. cit; pág. 190.
 - 6) Manuel Machado: Cante Hondo-Sevilla.- Madrid (1912); M. Aguilar, Editor (s.a.); pág. 135.
 - 7) Hugo Schuchardt: Die Cantes Flamencos.- Halle.- E. Karra, 1881; 74 págs. (Datos tomados de la cubierta). Es tirada aparte de "Zeitschrift für rom. Philologie V". (hemos utilizado el ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid). La traducción, como diremos más adelante, sólo se ha realizado hasta 1990.
 - 8) A. Machado y Alvarez: Revista Mensual de Filosofía, Literatura y Ciencias, de Sevilla.- 1870; T. II; págs. 474 y ss.
 - 9) A. Machado y Alvarez: Cantes Flamencos (Tres estudios), en la Enciclopedia; 2^a. época. Núms. 21-23 y 24. Sevilla, 25 de octubre, 15 de noviembre y 26 de noviembre de 1879.
 - 10) Colección de Cantes Flamencos Recojidos (sic) y Anotados por Demófilo.- Sevilla, Imp. y Litografía de "El Porvenir", 1881; 1 vol. 8^o., XVIII págs. de Prólogo, 1 hoja en blanco; 209 págs. de texto y 1, en la hoja siguiente de Índice. (Hemos utilizado el ejemplar que se conserva en la "Biblioteca Provincial Universitaria de Sevilla". Mas, para este trabajo, por ser más asequible, citaremos la publicada por "Ediciones Demófilo", de Madrid, 2^a. edic., 1974, Colección "¿Llegaremos pronto a Sevilla?". Núm.1, en 8^o., 1 fotografía de Machado y Alvarez, más 267 págs. (Ya citada en la nota N^o.2.)
 - 11) Hugo Schuchardt: Die Cantes Flamencos (1881). Edición, traducción y comentarios de G. Steingress, Eva Feenstra y Michaela Wolf.- Sevilla, "Fundación Machado", 1990; 257 págs. (Machado ya se lamentaba en 1882 de que este interesante estudio no se hubiese traducido en su totalidad al castellano).
 - 12) Demófilo: Post-Scriptum, ya citado; págs. 167-168.
 - 13) Demófilo, en el Prólogo a la Colección de cantes Flamencos.- "Ediciones Demófilo", ya citada; págs. 9-10.
 - 14) Demófilo: Prólogo. Ibid.; pág. 11.
 - 15) Y subraya Demófilo la palabra flamenco. Aunque esto sucede también en nuestra época... ¡Pero no vamos a hablar de pureza...!
 - 16) Demófilo: Opús. cit.; pág. 11.
 - 17) Demófilo: Colección de Cantes Flamencos. (1881). Nota 57; págs. 134-135.
 - 18) Ibid.; nota 1; págs. 171-172.
 - 19) Ibid.; nota 57; págs. 134-135.
 - 20) Ibid.; nota 4; pág. 168.
 - 21) Ibid.; nota 5; pág. 169.
 - 22) Ibid.; nota 26; pág. 115.
 - 23) Félix Grande: Memoria del Flamenco. II.- Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1979; págs. 556-558.
 - 24) Demófilo: C.C.F. (1881); nota 43; pág. 118.
 - 25) Ibidem.; nota 14; pág. 112.
 - 26) Melchor de Palau: Cantares. Precedidos de un Prólogo por D. Manuel Cañete de la Real Academia Española. Tercera Edición.- Madrid, Lib. de D. Fernando Fé, 1881; 80 págs. (La segunda edición es de 1866). Palau nos ofrece en la pág. XII esta variante culta:
Si oyes que tocan a muerto,
no preguntes quién murió;
porque, ausente de tu vista,
¿quien puede ser sino yo?.
 - 27) El mismo Melchor de Palau, en su citado libro, inserta esta variante culta, en la pág. 44:
En el cementerio entré,
y dije al sepulturero;
abre un hoyo pequeñito
para un corazón que ha muerto.



- 28) Demófilo: C.C.F. (1881); nº. 195; pág. 56. En la obra *Quinteriana* aparece esta variante, en el tercer verso: "Lo mismo que las campanas".
- 29) *Ibidem*; nº. 48; pág. 33.
- 30) Vid. mi libro: *Las Folklóricas y el Cine.- Huelva-Sevilla, Productora Andaluza de Programas*, 1991; págs. 17-18.
- 31) Demófilo: C.C.F. (1881); nº. 114; pág. 41.
- 32) Vid. mi citado libro: Antonio Machado y Álvarez "Demófilo".- *Vida y Obra del Primer Flamencólogo Español*; pág. 107.
- 33) Valerio Báez San José y Matilde Moreno Martínez: *Hombre, gitano y dolor en la Colección de Cantes Flamencos recogidos y anotados por Antonio Machado y Álvarez ("Demófilo"). Separata de "Archivo de Filología Aragonesa". XXXIV-XXXV. Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.) de la Excma. Diputación Provincial de Zaragoza. (s.a.) (1983); págs. 165-200.*
- 34) Vid. mi citado libro sobre Antonio Machado y Álvarez, "Demófilo"; pág. 95.
- 35) *Ibidem*; págs. 97-98.
- 36) Fernando Fé, librero y editor madrileño, de gran prestigio en su época.
- 37) Vid. mi estudio: *Cartas Inéditas de Antonio Machado y Álvarez, "Demófilo".- Sevilla, "Fundación Machado"; Carta Nº. XXII, fechada en "Madrid, 7 de Marzo de 1885". Revista "El Folk-Lore Andaluz". 2ª. Época. Sevilla, 1993; págs. 50-53.*
- 38) Tenemos en prensa un estudio sobre Francisco Machado, Poeta y hermano de Don Antonio.
- 39) Carta inédita de Demófilo, recogida en mi citado estudio, fechada en "Madrid, 21 de Abril de 1887". Págs. 57-58.
- 40) *Cantes Flamencos / Colección Escogida. Biblioteca de "El Motín".- Madrid, Imp. Popular. A cargo de Tomás Rey (s.a.) (1887), en 8º. 232 págs. más 8 hojas. (Lleva una artística portada: Una flamenca muy de la época; tocando la guitarra).*
- El Motín. Periódico satírico-semanal. Madrid, 1881-1926. Número suelto 15 céntimos, 4 págs.; 345 x 225mm. Tres columnas, con grabados y láminas litografiadas en negro y en colores. En él se aprecia la mano de Demófilo.
- 41) Desde 1885, El Motín insertaba en sus páginas una sección de Cantares, de seguro, orientada por Demófilo, su colaborador. Ya en el suplemento, número 27, del Año VII, Madrid, 8 de Julio de 1886 aparecen dos sonetos firmados por Juan del Pueblo, con el título de *Galería de Presbíteros (Perfiles a la pluma)* -a semejanza del libro de Lorenzo Leal, que censuró a los folkloristas y acabó en su mundo-, y en donde se ve la mano del mismo Demófilo.
- 42) *Libros Presentados, en la Ilustración Española y Americana.- Año XXI. Núm. XXVIII.- Madrid, 30 de Julio de 1887; pág. 62.*
- 43) *Nuestra gratitud a Dª. María Luisa Infante, hija del Padre de la Patria Andaluza, por las facilidades que nos concedió en su Biblioteca*
- 44) Manuel Machado: *Acotación-Preliminar, en la reedición de esta obra, en Buenos Aires, por la Edit. Espasa-Calpe, S.A., en su "Colección Austral", en 1947, con el número 745. Siendo nuevamente reeditada el 10 de febrero de 1975, con 152 págs., que concuerdan con la primera edición consultada. Vid. la Acotación, de Manuel Machado; pág.9.*
- 45) *Ibidem.*; pág.9
- 46) Ricardo Molina: *Cante Flamenco.- Edic. Taurus.- Madrid, 1989; pág. 70 y ss.*
- 47) Esta copla la inserta Demófilo en su C.C.F. (1881), nº. 21; pág. 176, como petenera; después la recoge



también Hugo Schuchardt, en su artículo: Analogía entre los Cantares Alpinos y Andaluces, en la Revista El Folk-Lore Andaluz; págs. 259-266. Y vuelve a insertarla Machado en su segunda Colección (1887); pág. 75. La cantó Marifé de Triana en la rumba flamenca de Ochaíta y Solano "Caramelitos de Menta", en 1979. También la inserta F. Rodríguez Marín en su Juan del Pueblo. Historia amorosa popular... - Sevilla, 1882, pág. 24.

- 48) El recordado José Monge Cruz, Camarón de La Isla, cantó, precisamente por bulerías, la citad copla:
Señor alcarde mayor,
no prenda usté a los ladrones,
porque tiene usté una hija
que roba los corasones. (pág. 103).
- 49) Luis Montoto: Por Aquellas Calendas / Vida y Milagros del magnífico Caballero Don Nadie.- Madrid-Buenos Aires, (s.a.) (1920).- C^a. Ibero-Americana de Publicaciones. Edit. Renacimiento; pág. 107.



ALGUNOS DATOS INEDITOS SOBRE DON ANTONIO CHACÓN

JUAN DE LA PLATA.

Cuando en 1961 publiqué mi libro "Flamencos de Jerez", en el que incluí una biografía bastante extensa de este gran cantaor, la mayor referencia escrita que existía de Chacón no pasaba de dos páginas, en el libro de Fernando el de Triana, "Arte y Artistas flamencos"; y más que biografía era una referencia elogiosa, como no podía ser de otro modo, del cantaor trianero al maestro pontífice del cante de Jerez.

Para Fernando el de Triana, Chacón fue el "primer revolucionario del Cante Andalúz y primer cantador que cobró en Sevilla ¡veinte pesetas! de sueldo", cuando el que más había cobrado, hasta entonces, no pasaba de la mitad de dicha cantidad, cada noche. Chacón por lo tanto, revalorizó la figura laboral del artista flamenco, poniéndola a una altura económica, hasta entonces nunca conseguida. Y, como máxima figura, hizo que todos los demás cantaores actuaran por delante de él, prescindiendo de sus derechos de antigüedad.

Y dice el de Triana que, mientras que Chacón cantaba, "el salón convertíase en nave de iglesia; con un silencio sepulcral, sólo interrumpido en algún tercio de cante, por la voz del gran Silverio, que nervioso y conmovido solía, en voz baja, murmurar a la vez que lloraba emocionado: -"¡Qué bárbaro! ¡Qué bárbaro!" Chacón tenía

delante a unos cuantos cientos de personas, y todos, chicos y grandes, frescos y borrachos, estaban cautivados por su incomparable arte, y a malas penas respiraban, por no perder un detalle, ni una nota de su estilo sublime y sentimental, a la vez que raro y desconocido".

Así nos describe Fernando el de Triana, la voz y personalidad del maestro: "Su voz era de una melodía extraordinaria; su modulación facilísima, y tanto las notas graves como las agudas las ejecutaba con una sonoridad encantadora. Esto, unido a su aspecto personal y a unas letras a propósito para sus cantes, le hicieron en poco tiempo acreedor a la más alta jerarquía del Cante Andalúz".

Con apenas estos elogios y lo que los viejos aficionados de hace cuarenta años me contaban de Chacón, reuní algunos datos con los que pude rellenar hasta cerca de ocho páginas, en mi modesta obrita "Flamencos de Jerez", en la que el único fallo que cometí fue la fecha de su nacimiento, ya que para ello utilicé una entrevista que, en vida, Chacón había concedido al "Caballero Audaz", al que declaró que había nacido en Jerez, en la calle del Sol, nº. 60, el año 1865; cuando en realidad no nació hasta el año 1869, en la misma casa de la calle del Sol, en el barrio de San Miguel, muy cerquita



de La Plazuela y a dos pasos de la capilla de la Yedra. Esto tampoco se sabía, cuando Chacón murió, porque el Ayuntamiento de Jerez quiso honrarlo, colocando una placa en la casa donde nació y lo hizo en la calle Cazón -en casa de un tío suyo, donde paró en ocasiones-, frente al cuartel de la Guardia Civil de Empedrada. Esto, me decía mi viejo amigo, el guitarrista Javier Molina, que se podía haber subsanado, si le hubieran consultado a él; pero ya conocemos la inclinación de casi todos los políticos a hacer las cosas, sin asesorarse antes por personas cualificadas.

También estuve investigando, en 1960, en los archivos de la parroquia de San Miguel, la identidad de don Antonio Chacón, pero no pude dar con ella. Encontré varios Antonio Chacón, pero ninguno nacido en la calle del Sol, nº. 60. Y tendrían que pasar muchos años hasta que, en 1989, a raíz de una polémica con el historiador arcense Manuel Pérez Regordán, quise profundizar en aquella mi primera investigación, tropezando con los mismos problemas. Hasta que di con la clave. Chacón era hijo ilegítimo y por eso aparecía inscrito, tanto en la iglesia, al ser bautizado, como en el registro civil que entonces se llevaba en el Ayuntamiento, como "hijo de padres desconocidos".

Me fui, entonces, a los padrones de la época, y busqué en calle del Sol 60, en 1870 y 1871 y, efectivamente, ya pude encontrar a un niño llamado Antonio Chacón García, empadronado cuando contaba un año y dos de edad, respectivamente, con sus verdaderos padres, el zapatero de Bornos, avencidado en Jerez, Antonio Chacón Rodríguez y María García Sánchez, los mismos que otro investigadores, poco

avezados y menos rigurosos, habían dado como adoptivos, pero que eran realmente los padres naturales del que, andando el tiempo, sería famosísimo cantaor.

El misterio radicaba en que Chacón había sido fruto ilegítimo de una unión ilegal. Los padres no pudieron inscribirlo con sus apellidos, porque cada uno de ellos estaba casado, a su vez, con persona distinta. Es decir, vivían juntos, aunque separados de hecho de sus respectivos cónyuges legítimos. Esto lo aclara perfectamente el padrón, donde se dice, en la columna de observaciones, que el padre estaba realmente casado con una señora llamada Francisca Díaz, y la madre, con un señor llamado Antonio Calmuega. Es más, con la pareja Chacón-García, vivían también dos hijas legítimas del matrimonio de la madre: Maximina Calmuega García, de 12 años y Rosa Calmuega García, de 10 años; hermanastras de sangre, por tanto, de Antonio Chacón García.

Para más abundamiento de datos, sobre la oscura identidad del maestro del cante don Antonio Chacón, consta en este padrón que su padre era zapatero, como siempre se había dicho, llevaba residiendo en Jerez 17 años y, además, su hijo, se llamaba como él, Antonio, figurando como fecha de nacimiento la del 16 de mayo de 1869. Luego Chacón, en sus declaraciones al "Caballero Audaz", había equivocado la fecha de su nacimiento, poniéndose 4 años de más; tal vez porque quisiera aparentar más edad de la que en realidad tenía, de acuerdo con su aspecto físico que le hacía parecer más mayor.

El bautizo flamenco de Chacón, como cantaor, sería en la plaza del Progreso de Jerez, en una tienda de





vinos, llamada "La Rondeña", que no era ni mucho menos un café cantante. Allí, en una juerga, después de una corrida de toros, celebrada el 25 de julio de 1886, fiesta de Santiago, el matador de toros Manuel Hermostilla, que había alternado aquella tarde con Felipe García, para festejar su triunfo y el haber salido ileso de una cogida sin importancia, invitó a un grupo de amigos y admiradores, a una comida, que tuvo lugar al día siguiente, donde cantaría Chacón, apenas un muchacho de 17 años, admirando al propio maestro del cante gaditano, Enrique el Mellizo, que iba de puntillero con Hermostilla, del que era compadre. El Mellizo daría a Chacón la oportunidad de debutar en Cádiz, por vez primera, ante el público, ya como profesional del cante. Luego vendría la aventura de Chacón, Javier Molina y un bailaor, hermano de éste, llamado Antonio, que el guitarrista relataría en sus memorias; cuando los tres, todavía muy jóvenes, recorrieron andando varios pueblos de Andalucía, con afán de darse a conocer, actuando en colmados, tabernas y ventorrillos.

Poco a poco, Chacón se abriría camino, en el mundo del cante, hasta llegar a ser contratado por su gran ídolo, el más importante cantaor de entonces, el maestro Silverio, para su café de Sevilla, donde cada noche, escuchando al jerezano, exclamaría aquello de "¡Qué bárbaro, qué bárbaro!". Los conciertos de cante le llevan por toda la geografía española, incluso viaja a América, a instancia de sus dos grandes amigos y admiradores, los célebres actores de teatro, María Guerrero y Fernando Díaz de Mendoza.

Don Antonio Chacón tenía nueve años más que el otro gran genio del

cante jerezano, el gitano Manuel Torre, por lo que es muy posible que viviendo ambos su niñez y juventud, en el mismo barrio, a escasa distancia las viviendas del uno y del otro, llegaran a conocerse y cantaran juntos en mas de una fiesta, allá por sus comienzos. Posteriormente sabemos de su admiración recíproca y que Chacón lo mandó llamar a más de una de aquellas juergas que duraban varios días, como ocurrió en Madrid, para que Torre rivalizara con un cantaor levantino, llamado Basilio, con el que Chacón no podía. Manuel Torre lo dejaría fuera de combate, en pocos minutos.

Curiosamente, en Madrid, Chacón entregaría a Manuel Vallejo, la copa del teatro Pavón, en agosto de 1925, y Torre la segunda llave del cante, al mismo cantaor, el 5 de octubre del año siguiente. Lo cual no quería decir que Vallejo fuera el más grande, sino que Chacón y Torre sí lo eran y por eso fueron llamados, para entregar dichos trofeos a un cantaor que estaba todavía en sus comienzos. Ni a Manuel Torre, ni a Chacón, con merecerla más que nadie, se les dio jamás ninguna llave, ni más copas que las que ellos pudieran tomarse -y fueron muchas- a lo largo de sus vidas.

Pero quiero referirme a un homenaje que le dieron a Chacón, en Jerez, a principios de este siglo.

Don Antonio había acudido a inaugurar el "Salón de Variedades", un café cantante que se abrió en la calle de las Bodegas número 8, cuya apertura estaba prevista para la noche del 25 de enero de 1904, pero que tuvo que aplazarse hasta la noche siguiente, por no llegar a tiempo el guitarrista que habría de acompañarle, que no era Javier Molina,



porque este se encontraba actuando, por aquellas fechas, en Badajoz.

Esta que estoy dando es la primera noticia que se publica de este café cantante, donde Chacón se llevó actuando una buena temporada, cantando exclusivamente malagueñas, que era lo que el público le solía pedir, por donde quiera que pasaba. Junto a él, se presentó días después de la inauguración, el también jerezano Manuel Lobato "El Loli", cantando varias noches seguidas, por tangos y farrucas, y también el famoso bailaor jerezano, Antonio Ramírez, que cada noche bailaba, unas veces por tangos y otras por farrucas. Los guitarristas, de Chacón y de sus compañeros, no deberían de ser muy conocidos, cuando de ellos nada se nos dice, en la prensa de la época.

Como consecuencia de estos continuados éxitos, a Chacón se le rindió un homenaje, por parte de aficionados y admiradores, el 16 de febrero de ese mismo año 1904. Sobre ello decía el periódico "El Eco de Jerez" del día siguiente: "Fiesta agradable.- Unos cuantos aficionados y admiradores del notable cantador de malagueñas, Antonio Chacón -obsérvese que a esa edad, los 35 años, aún no se le daba a Chacón el tratamiento de Don, que más tarde adquiriría, por su arte y personalidad-, invitaron ayer tarde a dicho artista a una comida, en la que reinó mucha alegría. Un derroche de botellas de vino, un menudo admirablemente guisado, varios guitarristas y Antonio Chacón que con su amabilidad y complacencia, cantó como él sabe hacerlo cuando quiere, sus mejores malagueñas, logrando que la reunión resultara agradabilísima.

Y aquí salta la noticia de unas de sus primeras grabaciones:

"Chacón - continua diciendo el citado periódico- cantó también malagueñas que fueron impresionadas en algunos cilindros, para un fonógrafo".

Grabación fonográfica que, por ciento, se ignora si fue para la colección particular de un aficionado, pues los cilindros se podían impresionar en plan casero, como ahora se utiliza un casete, o con fines comerciales.

La función del Salón de Variedades, del día 19 de febrero de 1904, se celebró a beneficio del cantaor jerezano, siguiendo la costumbre de la época de homenajear a las figuras que actuaban, tanto en el teatro, como en el café cantante; con una función a su beneficio. La prensa dijo que se vio completamente lleno de público, el bonito teatro, "por los admiradores del célebre cantador de malagueñas, Antonio Chacón, que fue aplaudidísimo por el público".

Gracias a Chacón se puso de moda el teatrillo de este café cantante, y todas las noches que el maestro estuvo actuando, que fue durante una larga temporada, se vio abarrotado de público.

No tenemos noticias de otro homenaje a Chacón, en su tierra, hasta después de su muerte, en que se colocó la placa, ya mencionada, en la casa donde vivió algún tiempo con un tío suyo, en la calle Cazón, que por cierto se puso siete años después de que se tomara el acuerdo municipal, el 27 de diciembre de 1929, año de su fallecimiento. Hasta el 27 de abril de 1936 no se cumplió dicho acuerdo.

Ya había dado tiempo a que el Ateneo Jerezano, presidido por el escritor Tomás García Figueras, rindiera otro gran homenaje a su me-

EL EXCMO. AYUNTAMIENTO DE ESTA CIUDAD EN SESIÓN CELEBRADA

EL 27 DE DICIEMBRE DEL AÑO DE 1929, ACEPTÓ POR UNANIMIDAD

LA PROPUESTA DEL ENTONCES CONCEJAL D. MANUEL GARCIA MIER

Y FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS DE ROTULAR ESTA ANTIGUA CALLE DE CAZÓN
CON EL NOMBRE DEL MÁS EMINENTE DE LOS INTERPRETES DEL CANTE FLAMENCO

D. ANTONIO CHACÓN.

QUE LLEVÓ SU GLORIA Y SU FAMA A TODOS LOS CONFINES DEL MUNDO.

ENALTECIENDO EL NOMBRE DE JEREZ.

LA COMISIÓN GESTORA MUNICIPAL DE LA REPÚBLICA CON TODA SOLEMNIDAD

DIO CUMPLIMIENTO A TAL ACUERDO EL DÍA 27 DE ABRIL DE 1936.



moria, en el teatro Eslava, el domingo 8 de enero de 1933, justo cuando se iban a cumplir cuatro años de la desaparición del maestro. Este fue un homenaje literario y artístico, donde intervinieron los poetas Julián Pemartín y José María Pemán, primo del anterior, así como los artistas flamencos, Tomás Torre, sobrino de Manuel y suegro de quien esto escribe, José Aliaño, Juan Acosta, El Niño del Carabinero, Batato Chico, Antoñirri y los tocaores de guitarra, Javier Molina y Sebastián Núñez, entre otros.

Chacón ya había pasado a la posteridad como "el gran payo" del mejor cante flamenco de su tiempo, de la época dorada de un flamenco que, después de la guerra civil degeneraría en fandanguillos, guajiras, milongas y vidalitas, porque el otro gran "monstruo", Manuel Torre, también había dejado este mundo, en 1933 y, tras los dos maestros jerezanos, como era más que previsible, se produjo el diluvio y nada le sirvió a Vallejo su llave del cante, para poner un poco de orden en aquél caos de fandanguilleros alocados. Con infinita pena y amargura en sus palabras, Javier Molina, a sus ochentas años cumplidos, me diría a mí: "Flamenquitos de pan y pescao, los niños que han salio han matao el cante flamenco".

Chacón murió el 21 de enero de 1929, a los 59 años de edad, todavía joven; aunque él -según sus últimas

fotografías- aparecía prematuramente viejo, ya en sus últimos años. Su entierro constituyó en el Madrid de entonces, una impresionante manifestación de duelo que colapsó las principales calles del centro de la capital del reino. Los que le conocieron dijeron entonces de este gran artista, que fue el emperador, el papa del flamenco, dios de lo jondo; nadie como él, enamorado de su profesión, celoso del puesto de privilegio que había llegado a alcanzar; maestro máximo, divino intérprete del cante andaluz; cantaor muy largo que se atrevía con todos los cantes; gran señor del cante jondo, diestro en todos los estilos; autoridad suprema, gigante del sentimiento; el hombre que más supo del cante, el más largo y más brillante de todos; sumo sacerdote del arte flamenco, archivo vivo del cante... etc.

Porque Chacón los sabía todos; lo cantaba todo; aunque las masas, los aficionados, los empresarios, le pidieran siempre lo mismo: malagueñas y más malagueñas. Que no fueron tales, hasta que él las cantó.

En 1965, cuando creímos que se cumplía su centenario, la Cátedra de Flamencología le hizo un gran homenaje y acuñó monedas de bronce, en su honor, pidiendo al Ayuntamiento de Jerez que le levantara un monumento. Ese monumento lo haría la actual Corporación Municipal, un busto que se colocó en la calle San Agustín.



FLAMENCO Y FOLKLORE

ANÁLISIS DESDE UNA PERSPECTIVA FOLKLÓRICA.

MANUEL NARANJO LORETO.

En estos últimos cien años, el mundo del flamenco se ha movido a la sombra de diversos tratadistas, críticos y flamencólogos, cuya aportación al universo de la cultura tradicional y en especial al flamenco ha sido, por lo general, algo más que anecdótica; basando sus teorías, hipótesis y conjeturas, en elementos carentes de base científica o musicológica, y centrándose en aspectos puramente descriptivos. En la mayoría de los casos, salvo honrosas excepciones, su única aportación ha sido la de repetir, más o menos, con otras palabras, lo que otros han dicho.

Con ésto deseo manifestar que no nos basta con decir que el cante es profundo, melancólico, interno, negro y buscarle mil y un adjetivos. Pienso que este arte se merece que lo vistamos de otra manera, y que profundizar en él es introducirnos en la propia piel e historia de una parte de Andalucía.

El camino iniciado por la investigación del mundo flamenco nos remonta al siglo XIX, y comprobaremos a lo largo de este trabajo cómo el espíritu que impulsó a los primeros investigadores difiere un tanto de la estética impuesta por los actuales. En otro orden, porque los vientos que impulsaron a, tratadistas como "Demófilo," Giner de los Ríos, Luis Montoto, Cecilia Bolh de Faber, Rodríguez Marín, o a costumbristas como Estebañez Cal-

derón, abogaban por una universalización de la música tradicional andaluza, donde cada elemento poseía unas características propias, pero bajo un denominador común que llamaron cantos populares andaluces.

Por eso, hoy extraña que el flamenco se haya distanciado tanto de otros elementos del folklore, cuando hasta finales del siglo XIX podemos constatar la íntimas relaciones entre el flamenco y otros aspectos musicales de la cultura tradicional-musical de Andalucía.

Existe una concepción muy estereotipada y por supuesto generalizada en la gran mayoría de escritores sobre flamenco, para los que el flamenco no es, psicológica y filosóficamente, folklore; sólo estaría en él desde la concepción semántica del término"

Otros conciben el flamenco como formas musicales, enraizadas en el folklore; especialmente en los romances y en los fandangos; pero que responden en su concepción estética, a un espíritu distinto del sentimiento folklórico.

Cierto es que posee unas cualidades que en muchos casos difiere de otras manifestaciones musicales, en la que concurren una serie de elementos sociológicos que determinan esta forma de interpretar y sentir.

Expresión y jondura, como dicen los flamencos, sí son inherentes al arte flamenco; pero aunque con otros



matices melódicos, también en folklore podremos descubrir esa carga de sentimiento. A continuación paso a exponer dos ejemplos de letras cargadas de sentimiento, pero con distinta propuesta melódica y métrica.

SOLEA DE CUATRO VERSOS

Diez años después de muerto
y e gusanos comió
letreros tendrán mis huesos
der tiempo que t'he querido
(Demófilo)

JOTA PUNTEADA DE CERVANTES (PROVINCIA DE ZAMORA)

Después de cien años muerta
y de gusanos comida
que se lo dejo a mis huesos
lo mucho que te quería,
-¡anda! niña y duerme sola-
lo mucho que te quería.
(Música Tradicional de Sanabria
VOL. 2-3-4-5)

Los elementos que se prestan a nuestro modo de ver son, primeramente, de tipo laboral, debido al escaso desarrollo industrial de la Baja Andalucía; encontrándonos con una sociedad jerarquizada de eminente carácter rural, así como unas diferencias sociales abismales.

Situación que se agrava, en el momento en que el interprete pertenece a la raza gitana. Siendo en este grupo donde mayor número de intérpretes se encuentran y cuyos vínculos con el mundo laboral y social de los pueblos de Andalucía se ceñirán a trabajos asociados al campo, a la fragua, a carnicerías y pescaderías; siendo los dos primeros de menor poder adquisitivo que los segundos.

Esta dureza en el trabajo, así como las desigualdades sociales,

permiten que el flamenco encuentre un excelente caldo de cultivo en gentes de condición humilde; concentrándose especialmente en intérpretes de raza gitana, en su mayoría.

Formas de cante, como la seguiriya, soleá y bulerías, aun mantienen la incógnita de su origen, en la que los gitanos de la Baja Andalucía han jugado un papel fundamental.

"Demófilo" pensaba que el flamenco era, de los géneros populares, el menos nacional, a tenor de la idea propagada en la Europa de entonces por algunos viajeros, de que el cante es genuinamente español. Lustros mas tardes esa imagen pervive en la mente de muchos extranjeros. Entendemos que Machado quería decir que era de los géneros musicales de España, el que menos difundido estaba, en aquel tiempo.

¿Por qué el llamado arte jondo se ha convertido hoy, en estandarte de la tradición musical de Andalucía, en detrimento de las demás manifestaciones folklóricas? Supongo que el éxodo producido del campo a zonas urbanas origina un desmembramiento de la vida tradicional; produciéndose una pérdida de valores, asociada a los ciclos biológicos y religiosos, bien por prejuicios o por carecer de contexto en que desarrollar esos valores.

Con ello quiero decir que el flamenco no obedece a pautas cíclicas; diríamos que es atemporal en su gran mayoría. La historia de la saeta flamenca no tiene más de cien años; los campanilleros pertenecen a la polifonía tradicional.

Resulta curioso cómo al arte flamenco se le han vertido muchas líneas y páginas, desde que Demófilo escribiera su "Colección de Cantes Flamencos". Hasta hoy, la bibliogra-



fía es harto extensa; sin embargo ese exceso celo por el folklore andaluz ha hecho que, en la "Revista de Dialectología y Tradiciones Populares," entre 1944 y 1983, por poner un ejemplo, apenas encontremos cinco o seis investigadores.

Creo oportuno hacer un poco de historia y remitirme a los autores del siglo pasado, porque es cronológicamente, como conoceremos la evolución y desarrollo de ese distanciamiento que se produjo entre el flamenco y los demás cantos populares andaluces.

Una de las primeras notas más interesantes que poseemos sobre el tema que nos domina hoy, es un viaje que hizo el inglés Henry Swinburne en los años 1775 y 1776 por España, en el cual nos relata cómo en el Carnaval gaditano se bailaba bastante el fandango, así como nos cita las habilidades de los gitanos en la danza y en la interpretación de la seguidilla, que por cierto la hacían de una manera alegre y tierna que le es particular... El primer detalle a tener en cuenta es que, en flamenco, el fandango es primordialmente un estilo cantable apenas bailable, ya que esta segunda manifestación va más asociada al folklore; el segundo, que ya lo citó en su día el Profesor García Matos, es que estas seguidillas en ningún modo tienen que ver con las llamadas seguidillas gitanas o playeras, y que posteriormente se denominaron siguiyriya.

Como he expuesto anteriormente, el costumbrista malagueño Serafín Estébanez Calderón, bajo el seudónimo "El Solitario", escribió en distintas publicaciones con una visión que en cierto modo se adelantaba a su tiempo, y en especial una obra que en 1847 salía a la luz con el nombre

de "Escenas Andaluza" y en el capítulo "Una fiesta en Triana" nos describe una serie de detalles de sumo interés que voy a relatar a continuación: "Se amenizaba de vez en cuando la fiesta con el canto de algún romance antiguo, conservado oralmente por aquellos trovadores no menos románticos que los de la Edad Media, romances que señalaban con el nombre de corrido, sin duda, por contraposición a los polos, tonadas y tiranas, que van y se cantan por coplas o estrofas sueltas... En tanto, hallándome en Sevilla, dispuse asistir a una de estas fiestas. El Planeta, El Fillo, Juan de Dios, María de las Nieves, La Perla y otras notabilidades, así de canto como de baile, tomaban parte en la función. Entramos a punto de que El planeta, veterano cantador, y de gran estilo, según los inteligentes, principiaba un romance o corrida, después de un prelude de la vihuela y dos bandolines, que formaban lo principal de la orquesta, y comenzó aquellos trinos penetrantes de la prima sostenidos con aquellos melancólicos del bordón, compaseado todo por una manera grave y solemne, y de vez en cuando como para llevar mejor la medida, dando el inteligente tocador unos blandos golpes en el traste del instrumento, particularidad que aumentaba la atención tristísima del auditorio"... Resulta curioso cómo el apoyo instrumental que se cita en este texto de "El Solitario", prácticamente no se da en ningún otro lugar de la geografía andaluza. Además la forma de golpear cita al traste y no a la caja, como es común en la interpretación guitarrística flamenca. Por otra parte tanto el Polo, Tiranas, y Tonadas son formas musicales arcaicas, que tienen su origen en el folklore hispánico. Probable-





mente Estébanez Calderón asistió a un evento en el que se vislumbraba los primeros indicios flamencos. ¿Pero todavía enraizados en los estilos folklóricos?

Es evidente que no lo sabremos, pero es oportuno establecer esa interrogación. Lo que parece claro a tenor del apoyo instrumental aparecido en este relato, es que en esa fiesta los intérpretes combinaban los distintos estilos sin establecer desequilibrios entre ellos.

Dos años más tarde, hacia 1849, Cecilia Böhl de Faber, bajo el seudónimo de "Fernán Caballero", publicaría su obra "La Gaviota", donde se ocupa de los cantes andaluces. La escritora concebía el canto como algo integrado dentro del engranaje del folklore andaluz, no estableciendo ninguna diferencia entre la dicotomía folklore-flamenco.

Ya Menéndez Pelayo, en el discurso de contestación al de ingreso, en la Academia Española, de Rodríguez Marín, dijo: "Lo que Fernán Caballero había realizado por instinto y sentimiento poético, lo emprendió con miras científicas la Sociedad del Folklore Andaluz".

Está claro que la dinámica impuesta por la escritora y que posteriormente asumieron los miembros de la Sociedad del Folklore Andaluz no ha tenido discípulos; y eso demuestra los escasos estudios en torno al flamenco, desde la perspectiva del folklore o viceversa.

Ni tan siquiera Rodríguez Marín, en sus "Cantos Populares Españoles", ni Antonio Machado "Demófilo", en su "Colección de Cantes Flamencos", publicada en 1881, quiso diferenciar y descontextualizar de lo tradicional al llamado arte jondo, porque el concepto de folklore no esta-

blecía esas diferencias.

Da la impresión de que hasta finales de siglo conviven en auténtica armonía flamenco y folklore, siendo del gusto de muchos artistas la utilización de estilos folklóricos para representación de sus espectáculos.

La escasa documentación al respecto hace referencia, entre otros estilos, a la viudita, el zorongo, el tango americano y el zamorano; incluso la conocida petenera parece que se solía escenificar en representaciones de la tonadilla teatral, en cuyo caso parecen ser composiciones sueltas, cuyo ritmo se desconoce en muchos casos.

El periodo en el que el flamenco empieza a tomar carta de naturalidad, comienza en el momento en el que se integra en el café-cantante, lugar en principio tabernario, lúgubre, donde las gentes de baja condición, se dan cita a la sombra de vino, mujeres y canto. ¿Por qué el flamenco? Probablemente porque ésta es una manifestación artística unipersonal, en la que la aportación del autor modela y define el estilo, imponiendo cada intérprete su sello propio; de ahí que aparezcan varios tipos de soleares, siguiiriyas, tangos, etc...

Otro factor importante para el desarrollo del flamenco ha sido el apoyo de otras esferas del arte como es el caso del mundo del toreo, con el que se ha identificado desde el principio. Prueba de ello un curioso comentario aparecido en el Boletín de Noticias y Anuncios de la "Revista Vinícola Jerezana" allá por el año 1867, en el que se comentaba: "Asómbrese el mundo civilizado, en el teatro apareció el complemento del toreo, o sea, el canto flamenco".

Toreros, terratenientes, adinerados, y gente de distinta condición,



llegaron a reunirse en los llamados cuartos de cabales, o reservados que en muchos café-cantantes solía haber, y donde hasta altas horas de la madrugada muchos grandes cantaores, bailaores y guitarristas bordaron todo su saber.

¿Qué se produce en el seno del llamado folklóre andaluz?

Probablemente mutación, en algunos casos, y una tendencia al olvido, en otros. Y digo mutación porque son muchas las formas o estilos, en el amplio listado de cantes, que proceden directamente de canciones, estilos o formas folklóricas, que se andaluzan, agitanan y aflamencan dando paso a otros modelos y que por consiguiente pierden su estrato original.

Un cante que plantea esta lectura, suele ser la petenera, de la que se han vertido miles de hipótesis. Esta puede ser una más, pero al menos objetiva. Desde que se conocen los primeros datos sobre la petenera hay quien apunta hacia un vínculo de origen judío, por aquella famosa letra de "Donde vas linda judía..."; en otros casos se busca su origen en tierras del Caribe, también por la no menos famosa letra de "en la Habana nací yo..."; sin embargo pensamos que este tipo de conjeturas tienden a una perspectiva romántica que resuelve más bien poco ese oscuro nacimiento de la petenera. Versiones de este cante hemos podido constatar en Valencia, Valladolid y en la región Huasteca, en México; todas con la misma melodía. Además el musicólogo Hugo Schuchardt decía allá por 1881: "estando ya la petenera de moda en Andalucía, escuché decir que una señora mayor, nacida en ultramar, recordaba haberla oído en su infancia". Por otra parte, Antonio Machado y Alvarez nos decía que "las

peteneras no han estado de moda en Sevilla hasta el año 1879"; pero siguiendo el comentario de Schuchardt, relataba que cuando llegó a Sevilla, en Marzo de 1879, la petenera era usual. En Granada, se cultivaba con ahínco durante ese mismo verano; lo que en efecto demuestra que era algo recientemente inventado.

Como anteriormente apuntamos, hemos podido localizar este curioso estilo, en lugares tan dispares como Valladolid, Valencia, y en la región Huasteca, en México, y se tiene constancia de que era un baile muy común en el siglo XIX, del que apenas quedan informantes en los casos de Valladolid y Valencia, y se sigue utilizando con estilo de Son Huasteco en la zona oriental de Sierra Madre, hacia el litoral del Golfo de México; comprendiendo los estados de Hidalgo, Veracruz, San Luis de Potosí, Tamaulipa, Puebla y Queretaro. Los investigadores mejicanos piensas y ésta es a la hipótesis que mas me aferro; que es un estilo enraizado en el fandango, que se independizó del mismo y se constituyó en algo original.

Para ello nos hemos documentado con las siguientes grabaciones:

1ª VALENCIA: Recogida por el grupo Alimara.

2ª MEXICO: Recogida por el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México. La interpretación corre a cargo del trío "Alma de las tres huastecas".

3ª ANDALUCIA: Con estilo de Medina El Viejo, canta Pepe el de la Matrona.

4ª ANDALUCIA: A cargo de La Niña de los Peines.

Hemos oídos varias interpretaciones de este peculiar cante, y confirmamos que hay tercios que son de



fandangos, e incluso la guitarra entra en algunos momentos por ese palo.

El hecho de que las peteneras aparezcan a un lado y otro del océano, indica que es un cante de ida y vuelta, generado en España; que se introduce en la tradición americana y que posteriormente vuelve con otro carácter, bajo la misma estructura melódica.

En cuanto a la afinidad con la americana se encuentra en la secuencia de acordes, ya que está interpretada con son huasteco, género muy versátil que permite mucha movilidad melódica.

Un factor importantísimo en la expansión del flamenco y por supuesto del gran número de aficionados al mismo, fue la pronta incorporación de este género a la difusión, a través de los distintos soportes y registros grabados. En principio los rulos o cilindros de cera, de corta vida y de pésima calidad, y posteriormente las llamadas placas de pizarra. Durante más de noventa años se han grabado miles de discos y puede que este soporte haya sido uno de los que han uniformado en cierto modo la estética del flamenco, en detrimento de la tradición oral, menos rígida. A este tipo de registro accedieron interpretes, más o menos conocidos, mientras que en el denostado folklore apenas se encuentran grabaciones.

Otro cante que está haciendo furor en esta última década muy del gusto, incluso, de los no aficionados al flamenco, es la bulería; la que también ha servido para que muchos teóricos hayan escrito no pocas palabras en cuanto a su origen, del que evidentemente no vamos a hablar porque, para nosotros es un auténtico enigma.

Lo que es incuestionable es su vinculación a la soleá, ya que la bulería presenta estilísticamente toda la figura de una soleá, pero con un ritmo más rápido. Podremos apreciarlo si oímos una bulería al golpe o una bulería por soleá, que son a nuestro juicio los cantes transitorios entre la bulería y la soleá.

Sin embargo, nos vamos a centrar en un estilo de bulería llamada festera, ejecutada especialmente para baile.

Hasta ahora conocemos la bulería por su constitución melódica, por su ritmo que es de 3 / 4 y por su esquema estrófico, que suele ser de tres tercios normalmente, aunque se dan también de cuatro tercios.

He podido constatar como en las bulerías -y me refiero a las tradicionales; con esto excluyo las de nueva factura, y que antaño se denominaban cuples por bulería, cuya única afinidad con la tradicional es el ritmo-, aparece entre cantaores viejos una forma muy particular, de la que solo he encontrado tres letras; una, ejecutada por Manuel Soto "Sordera"; la segunda, por Manuel Fernández "Sernita" y la tercera, por Bernardo "el de Los Lobitos".

Estas tres bulerías mantienen la particularidad de que están interpretadas con la melodía de seguidillas manchegas, estilo que ya no se registra en la Baja Andalucía, pero que en el siglo XVIII, era de uso común entre payos y gitanos de esta región.

¿Cómo ha pervivido esta forma tan peculiar? Lo desconocemos; pero se sabe la utilización de las seguidillas en una obra teatral del periodo barroco llamada "El asombro de Jerez", que trata de la historia de una gitana bruja, en juego amoroso con un personaje pudiente.



Henríquez Urueña, en su trabajo "La versificación irregular en la poesía castellana", nos comenta que la seguidilla sirve de letra en Andalucía para innumerable bailes: oles, polos, tiranas, sevillanas, rondeñas y malagueñas.

Otro estilo muy vinculado al flamenco es el fandango; siendo este junto con la jota, la forma folklórica mas importante de la tradición musical de España. Por lo tanto resulta absurdo plantear, como genero exclusivo del flamenco, al fandango. Ya que si tuviéramos que trazar una línea, desde el sur de Portugal, por toda la costa mediterránea llegaríamos hasta el norte de Cataluña, encontrandolo por difícil que se crea hasta en el País Vasco, donde hemos registrados fandangos. Que por cierto los trikitilaris denominan fandango a la jotas, pero el estilo tradicional, aunque escaso, se da.

Existen también otros estilos de fandangos que en la provincia de Cáceres y Avila, aparecen como rondeñas y malagueñas, idénticas a las interpretadas en la sureña provincia.

Hasta la fecha muchos autores han coincidido en establecer una línea divisoria entre dos tipos de matices, que el musicólogo asturiano Martínez Torner denominó de tipo dialectal, y que afectaban a los giros cadenciales y al ritmo métrico.

Por una parte se establecía un tipo de expansión dialectal que pertenecía a la Zona Norte de España y común al de la canción popular europea, en la que se agrupa a canciones silábicas -ésto es, nota por cada sílaba del texto-, con abundancia de melodías heptáfonas de carácter diatónico y el segundo tipo de expansión dialectal se refería a la Zona Sur, con canciones de tipo

melismático -varias notas para una sílaba- comúnmente de ritmo libre, y de caracter funcional, ampliamente difundido a lo largo del Mediterráneo hasta la India.

Alrededor de los distintos modos que se suceden en la música tradicional, Francisco Tejada nos comenta que junto al estudio de Schneider "A propósito del influjo árabe", escribía el P. Donostia, en su interesante trabajo "El modo de MI en la canción popular española" (1946) "El interés estriba no sólo en la supremacía que nos descubre del primer modo -dórico- MI+RE+DO+SI+LA+SOL+FA+MI+ de la música helénica, que es común en todas las latitudes de nuestra geografía, sino también el hecho de ser generador de las denominadas gamas autóctonas o tipo español característico, por ser el más vulgarizado de la música española, con referencia a la sucesión por cromatismo desde MI, hasta LA; siguiendo después la gama hasta la octava de forma natural. Otro factor decisivo es la otra ordenación melódica, en la que la segunda, aumentada por el SOL sostenido y el FA natural, viene a convertirse en el factor más indicativo de la influencia oriental en nuestra música, conservada mediante tradición oral.

Queda, pues, más que justificando, que la llamada escala andaluza, no es de uso exclusivo de esta región y que se da a lo largo de toda la geografía hispana; si bien es cierto que en Andalucía es donde más se concentra. Pero será importante un acercamiento más profundo hacia otros géneros, dentro de la música tradicional de España, porque nos ayudará a clarificar la evolución y el desarrollo de las formas eminentemente flamencas.



ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA EVOLUCIÓN ACTUAL DEL FLAMENCO.

BERNARD LEBLON

Es un tópico decir que una música que no evoluciona es una música muerta y lo cierto es que, a veces, los aficionados pueden dar la impresión de que se limitan a venerar algunas reliquias del pasado y valoran unas grabaciones en pizarra de principio de siglo por encima de las tentativas actuales de renovación del flamenco en cada una de sus vertientes. Es verdad, también, que en cada etapa de su historia el flamenco suscitó reacciones casticistas y conservadoras como la de Demófilo contra los cafés de cante o la de Manuel de Falla y Federico García Lorca contra el "flamenquismo", adulteración y degeneración, según ellos, del cante jondo auténtico. Hoy, parece que podemos considerar el problema con mayor serenidad ya que pasaron los cafés cantantes, la ópera flamenca y otros avatares del arte jondo sin que hayan desaparecido sus formas más rancias y genuinas. Hay que subrayar, además, que sin la influencia decisiva de los cafés del siglo XIX, no hubiera tenido, sin duda, la guitarra flamenca su prodigioso desarrollo hacia la difusión universal que la caracteriza en la actualidad. En cualquier caso, sin la integración o fusión de otras músicas folklóricas o populares de orígenes diversos, el flamenco no tuviera hoy el riquísimo y tan diverso repertorio que hace de él

un género musical autónomo, reconocido en el mundo entero. Lo que hay que considerar es que esta música tan peculiar nace de la fusión de un patrimonio musical andaluz con modalidades interpretativas de tipo oriental que van a constituir sus características esenciales: aspecto modal, microtonalidad, fórmulas rítmico-melódicas radicalmente distintas de los compases y de las gamas occidentales, etc. Dicho de otra forma, el flamenco nace del encuentro de oriente y occidente en aquella encrucijada privilegiada llamada Andalucía. Hasta ahora, las fusiones han sido, por lo general, enriquecedoras y benéficas por la facultad que tenía el flamenco de transformar y hacer suyas las aportaciones externas. Dijo Federico García Lorca que la guitarra había "occidentalizado el cante", pero se puede afirmar también que si el cante, al mismo tiempo, no hubiera orientalizado la guitarra, no existiera lo que llamamos hoy guitarra flamenca. El problema es que desde los cafés de cante hasta nuestros días el ámbito musical en que se desarrollaba el flamenco ha cambiado de manera radical. El influjo oriental mantenido durante siglos en la intimidad de los ambientes familiares se está esfumando frente a la acción niveladora y reductora de los medios de comunicación de masas.



Esta irrupción masiva de una música uniformada, internacional pero marcadamente occidental, está a punto de romper el equilibrio precario que mantenía el flamenco con su contorno musical. Hasta hace poco el flamenco era capaz de absorber e integrar unas modalidades extrañas amoldándolas a su propio sistema de modos y ritmos. La evolución espectacular de la guitarra flamenca se sitúa en esta perspectiva pero encuentra sus límites en unas tendencias actuales, limitadas a la guitarra para solista, de recital o de concierto, donde desaparece paulatinamente lo que constituía la esencia y las señas de identidad del flamenco. Hoy, más que nunca, necesitamos criterios para distinguir lo que queda fuera y lo que está dentro del género. Todos tenemos conciencia del carácter abusivo de ciertas denominaciones. Parece evidente que el mal llamado flamenco-rock es, casi siempre, más rock -o salsa o lo que sea- que flamenco en la medida en que

sólo toma del flamenco sus aspectos más superficiales -tipo de voz o giros ornamentales- y nada de su profunda esencia oriental. Lo mismo que el cuplé no era otra cosa que una canción afluamencada, el flamenco-rock sólo es rock afluamencado. La inversión de los términos es significativa de una ruptura del equilibrio. Ahora, la música que se enriquece con la fusión ya no es, salvo contadas excepciones, la flamenca sino la que está dominando y avasallando el universo sonoro del planeta. Si nos dejamos llevar por el pesimismo, las perspectivas del flamenco nos parecen encerradas entre la conservación de algunas piezas de museo y el naufragio en un océano de sonidos occidentales de consumo. Desde luego, el acierto de muchas innovaciones actuales, en el toque sobre todo, puede matizar este pesimismo; sin embargo, la coyuntura nos prohíbe emitir predicciones o vaticinios y nos tenemos que conformar con esperanzas. ¡Sólo el tiempo puede juzgar!



PREMIO

FÉLIX GRANDE

"En aquellos tiempos felices en que éramos tan desdichados", es decir, cuando teníamos más de quince años y menos de veinticinco, Enrique Morente ya cantaba como un maestro.

Creo que lo conseguía porque también escuchaba como un maestro. Ver cómo escucha Enrique Morente es una lección para cualquier artista. Muy poca gente tiene la honda astucia de la humildad y el don de saber enriquecerse mediante el agradecimiento. Vivimos una época siniestra en la que hasta los aprendices de artista se fatigan corriendo tras el éxito o el dinero en vez de serenar su angustia en la búsqueda de la expresión y en la celebración de las raíces morales de su arte: como si se hubieran dejado contaminar por el extravío de algunos políticos y por los aspirantes a ser palmeados en la espalda por las más sólidas aves de presa de las finanzas. Morente no entró jamás en ese laberinto sin salida y siempre supo que el arte y la vida son un aprendizaje y que en ese aprendizaje están excluidos la prisa, la inautenticidad y la codicia. Luego, hace ahora casi cinco años, a una pregunta sobre qué aconsejaría a los jóvenes cantaores, respondería con profética exactitud: "Que tengan más afición y que estudien más. Que

no vayan buscando el pelotazo urgente con un disco, sino que tengan paciencia y aprendan". En nuestra época abominablemente impaciente, el magisterio del cantaor flamenco Enrique Morente es un súbito remanso de inteligencia y de honestidad. ¿Donde y cuándo aprendió a saber aprender de manera tan precisa y continuada?. Posiblemente, en la infancia y en la pobreza. Son dos buenas escuelas. "Yo soy del Albaicín, vivía cerca de San José y de San Miguel Bajo, y a mí me influyó todo el barrio: las calles, la plaza de San Nicolás, la plaza Larga, el Camino del Monte, yo iba a ver las cuevas..." (Todos tendríamos que ir de vez en cuando a ver la cuevas. Vemos poco las cuevas. Algunos no van nunca, y cuando se les habla de ellas, huyen: y así van las cosas. Es que no está de moda aprender, aprender suena a cosa vieja).

En los años sesenta Morente aprendía de los viejos. En Madrid escuchaba con reconocimiento, con atención suprema, diría que con bravura, a Bernardo el de los Lobitos, a Manolo de Huelva y, sobre todo, a Pepe el de la Matrona, aquel viejo que había nacido en 1887 y que recordaba, a través de sus propios antepasados, asuntos de la infancia del canto. Cuando Pepe el de la Matrona (sus amigos nos consentíamos lla-



marlo don José) arrancaba delante de nosotros pellizquitos de su memoria, que era casi infinita como la pampa y poblada como un bosque de noche, los jóvenes de entonces, escuchando, bajábamos a la cueva de la fascinación. De todos nosotros quién mejor escuchaba a aquella enciclopedia de vida verdadera y de cante flamenco era Enrique Morente. Ver escuchar a Enrique Morente era un regalo y casi nos daba vergüenza: intuíamos que esa manera de escuchar era una forma de no llegar a padecer nunca una moral anestesiada y era una forma de no tener que padecer jamás la mutilación del destino propio, que son las dos grandes fortunas que casi todo el mundo pierde en esta abyecta ruleta de la ambición y del escaparate en la que todo es negro, impar y pasa. Morente no pasaba. Y no era impar, porque siempre escuchaba a alguien (y sus negruras, sus fatigas, las transformaba en gritos a la vez instantáneos e interminables y en donde la ilustre lágrima del flamenco se transformaba en piedad musical que nos untaba su pomada en lo huesos).

Siempre escuchaba a alguien. Comenzó a escuchar los "sonidos negros" de la poesía y pronto comenzó a cantar, con la casi brutal ternura flamenca, poemas de Miguel Hernández, César Vallejo, Manuel

Machado, don Antonio Machado, García Lorca, Al'Mutamid, Lope de Vega, Juan del Encina y Juan de Yepes (o San Juan de la Cruz, para los íntimos). Morente, de tanto escuchar (sinónimos: oír, atender, percibir y sentir), logró llegar a sentir y hacer sentir el cante de un modo profundamente exquisito y a la vez avasallador: apoyando los pies en el cimientito del dolor, arañando con las manos en las paredes de la sabiduría y, a la vez, acariciándole el cuello nervioso a la fugitiva invención. Es decir: honrando la osamenta de la tradición con una voz que reúne el pasmo de las viejas raíces del flamenco y la angustia creadora que es capaz de agregar melismas inéditos, nuevas maneras de orfandad y de vitalidad. En fin: honrando a todos los viejos maestros haciendo como ellos: añadir un poco de riqueza inesperada a la herencia que sólo crece así, escuchando y creando. Así se fue haciendo famoso (en medio mundo, en más de medio mundo) aquel chiquillo del Albaicín al que acaban de darle el Premio Nacional de Música. Enhorabuena a los miembros de un Jurado de música llamada culta (tan grande a veces, tan llena de sonido negros) por haber sabido escuchar la energía musical y moral de este cantaor flamenco que es Enrique Morente.



POESIA

SONETOS PARA EXPLICAR A JANINE EL CANTE DE JEREZ

ANGEL GARCÍA LÓPEZ

Vas a morir, Janine, de Andalucía.
De coplas morirás, no de otros males.
Voces del pueblo afilarán puñales
hasta poner de luto la alegría.

Has de morir, Janine. Oirás un día
las mortales tristezas capitales:
Tarantas, seguriyas, verdiales,
fraguas con martinetes de agonía.

Guitarras sonarán: "Aquí reposa
un geranio de Francia que fue rosa.
Murió en Jerez un día que cantaron".

Descansa en paz, Janine. La muerte en vilo
colgaba de la voz como de un hilo.
Y no culpes a nadie. Te avisaron.

II

Es que canta el señor Manuel Molina
y la tierra se calla. Es primavera
en el aire, en Jerez de la Frontera.
Lo avisa, con su voz, la golondrina.

Y la tierra se calla. Y de la mina
del cuello nace un alba prisionera,
un vendaval de pena, una certera
daga que al corazón se le avecina.

Peligro ya de muerte. Es un cuchillo
que, al asalto del rey de su castillo,
le ha puesto jaque mate la cordura.

Es un pájaro ebrio, un sol oscuro
que, de pronto, se vuelve manso y puro
y salva del naufragio la ternura.



III

Creció el geranio al sol de la ventana,
dejó su fuego, su redonda brisa,
y en el rojo fulgor de la camisa
rompió una voz telúrica y lejana.

Un río era Tío Luis de la Juliana
cayendo al mar. Un viento su sonrisa
rota en el cante, voz sacerdotisa
del rito viejo hiriendo la mañana.

La carne rota. Así el seguriyero
iba domando potros, los corceles
de la garganta herida por el rayo.

Y del pozo del cuerpo, costalero
de su propio dolor, brotaban los claveles
nacidos en su boca, como en mayo.

IV

Merced Fernández Vargas, "La Serneta".
Por cuerpo y nombre un pájaro. Famosa
por desnudar el polen de la rosa
con tanta soleá, con la saeta.

Cuando cantaba ella, la maceta
de su pecho temblaba. Tan airosa
como un junco dicen que fue. Y hermosa
como el perfume agraz de la violeta.

Y dicen que aquel junco se volvía
lanza mortal, guadaña en el centeno,
un bello rompeolas de colores.

Porque, cantando, dicen que se abría
el mar de su figura, que era un trueno
rompiendo nubes de algodón. Y flores.



V

María la Jaca, el Nitri, la Serrana,
Salvaoriyo, Carito... No hay olvido
para vosotros, magos del quejido,
mineros de una pena sobrehumana.

Manuel el Torre, pura voz gitana.
El Loli, el Puli, y cuántos más... (Dormido
pasa un ángel de asombro que ha perdido
su voz junto a Chacón, voz de campana).

Paco la Luz, Juan Jambre y el Frijones.
Mojama, Luisa Ramos, Niño Gloria.
José de Paula, muerto en soleares.

Bellezas pares y prodigios nones
acumulando nombres a la Historia
como el agua de un río hacia los mares.

VI

Escucha: "Blanquita como la nieve...
(Janine, así se canta. Escucha. Así
se muere) que lástima de gachí
(ay, Janine) que otro gachó se la lleve".

Quién sabe qué es el cante. Así, tan breve
y tan verdad. Tan simple. Sin decir
más que lo justo. Un soplo que, al herir,
es una pluma cariñosa y leve.

Así es el cante de Jerez. Escucha
ese concierto lánguido, esa lucha
del cantaor rompiendo su garganta.

Aprende el son, Janine. Toca conmigo
las palmas hoy, domesticando el trigo
como hace el Terremoto cuando canta.



PAGINAS DE INFORMACION

ACTOS CULTURALES

VI JORNADAS DE ESTUDIOS DE LA CÁTEDRA DE FLAMENCOLOGÍA

Dedicadas a "El Flamenco en la Radio", la Cátedra de Flamencología de la Universidad de Cádiz, celebrará sus VI Jornadas de Estudios, los días 24, 25 y 26 de octubre próximo, con la colaboración del Ayuntamiento de Jerez, en la sede de la Real Academia de San Dionisio, de Ciencias, Arte y Letras, calle Consistorio 13, Jerez de la Frontera.

Tres profesionales de la Radio, y al mismo tiempo miembros numerarios de la Cátedra, tendrán a su cargo las ponencias de cada jornada, por este orden: Juan de la Plata, José Marín Carmona y Miguel Acal.

Coincidiendo con estas jornadas, la Cátedra rendirá homenaje a la memoria de uno de los pioneros jerezanos del Flamenco en la Radio, el radiofonista Manuel Fernández Peña, quien fuera, además, durante algún tiempo, secretario de la institución organizadora y gran impulsor del Flamenco en las distintas emisoras andaluzas, donde ejerció su profesión.

CURSO DE VERANO DE LA UNIVERSIDAD DE MURCIA

La Universidad de Murcia impartirá por primera vez un Curso de Verano sobre Flamenco, bajo el epígrafe de

"Acercamiento académico al arte flamenco"; tendrá lugar en La Unión, del 14 al 19 del mes de agosto y coincidirá con el Festival del Cante de las Minas, a cuyas veladas podrán asistir los participantes.

Según el director del Aula de Flamenco de la Universidad de Murcia, Alfonso Carmona González, "se trata de un curso teórico-práctico cuyos objetivos son, por un lado, acercarse a la historia del flamenco y debatir las diversas teorías sobre su origen y sobre su dimensión antropológica y, por otro, conocer e identificar los distintos géneros, cantes o palos del flamenco, y los tipos de estrofas"; abordándose, además, los posibles criterios para la valoración de la interpretación y la innovación en el arte flamenco.

CURSO DE BAILE FLAMENCO, EN JEREZ.

La Escuela de Baile Flamenco "Angelita Gómez", de Jerez, ha convocado un Curso de Baile Flamenco, del 16 al 31 de agosto de 1995, a cargo de los jóvenes maestros Antonio el Pipa y María del Mar Moreno.

En este curso podrán participar personas de cualquier nacionalidad, que posean un conocimiento medio del baile flamenco y, en el mismo, se enseñarán técnicas del zapateado y port de bras flamenco, así como coreografía de los



bailes por bulerías, soleá y seguiriyas, tanto para hombre como para mujeres.

El curso cuenta con la colaboración del Centro Andaluz de Flamenco de la Junta de Andalucía y con el apoyo de la Cátedra de Flamencología.

Para inscripciones, escribir a Escuela de Baile "Angelita Gómez", calle Porvera 22, Jerez de la Frontera (Cádiz), antes de la fecha del comienzo del curso. Informarán en el tfno.: 30 14 85, prefijo 956.

INVESTIGACION

PREMIO DE ENSAYO DE LA FUNDACION "ANTONIO MAIRENA".

La Fundación "Antonio Mairena" falló en Jerez, su premio de ensayo, dotado con medio millón de pesetas y la publicación del trabajo galardonado.

El jurado, presidido por el titular de la fundación, Antonio Fernández Fernández, estuvo integrado como vocales por el director del Centro Andaluz de Flamenco de la Junta de Andalucía, Eduardo Rodríguez; el profesor de literatura, Antonio Carmona; el crítico de flamenco, Miguel Acal y el director de la Cátedra de Flamencología de la Universidad de Cádiz, Juan de la Plata Franco Martínez. Por unanimidad se concedió el premio al ensayo titulado "Duende y poesía en el cante de Antonio Mairena", del cual resultó autor José Cenizo Jiménez.

CONVOCADO EL PREMIO DE ENSAYO "GONZALEZ CLIMENT".

La Fundación Gresol Cultural, de Cornellá de Llobregat (Barcelona), con el patrocinio del cantaor, "Luis de Córdoba", ha convocado la tercera edición

del premio de ensayo "González Climent", para trabajos originales e inéditos, sobre cualquier faceta del arte flamenco, cuya extensión no sea inferior a sesenta folios, ni superior a cien.

Los trabajos, por quintuplicado ejemplar y bajo plica, deberán enviarse a la sede de la Fundación convocante, Edif. Valhonrat, Pl. Esglesia, s/n. 08940, Cornellá de Llobregat (Barcelona), antes del 20 de septiembre próximo.

EL FLAMENCO EN LOS PERIODICOS DEL XIX.

El Centro Andaluz de Flamenco de la Junta de Andalucía (CAF), viene impulsando, desde el año 1994, un interesante estudio de investigación, desarrollado por el investigador José Luis Ortíz Nuevo, para la empresa Pulpón Management, S.L. de Sevilla, en el que se trata de hacer una relación exhaustiva de los medios publicados en el siglo XIX, que han proporcionado datos fidedignos de muy relevantes interés, en cuestiones cruciales de la historia del flamenco.

Esta experiencia ha avalado la conveniencia de ampliar el campo de investigación, al conjunto de la prensa andaluza del pasado siglo, a través de un completo rastreo por hemerotecas y archivos, con la ordenación de toda clase de noticias sobre el tema en estudio, que podría servir de base a nuevas investigaciones.

A LA BUSQUEDA DE COPLAS POPULARES

Otra actividad en marcha del CAF es continuar auspiciando la recopilación de coplas flamencas, que lleva a cabo, desde hace tiempo, el "Equipo Arriate".

Este equipo de investigadores se está esforzando en recopilar, catalogar



e informatizar todo el corpus poético de tipo tradicional, existente en Andalucía, que puede calcularse alrededor de las doscientas cincuenta mil coplas.

LOS NUEVOS FLAMENCOS

También el CAF se propone impulsar el estudio sobre el actual movimiento, que se ha dado en llamar "Los nuevos flamencos".

Dicho estudio contendrá un análisis en profundidad de las nuevas tendencias artísticas y musicales de este arte.

EL MERCADO LABORAL DE LOS FLAMENCOS.

Por otra parte, el CAF considera la necesidad de realizar un informe profesional, bajo el título "Estudio del mercado laboral de los artistas flamencos", en el que sean tratados ampliamente temas como las distintas modalidades y sistemas de contratación; obligaciones legales de los artistas; coberturas sociales; incidencias de los contratos, realizados por mediación de representantes artísticos; trabajos en el extranjero, sean o no países comunitarios; el trabajo de menores en espectáculo públicos y la realización de espectáculos y actuaciones, sin proceder previamente a la firma de contrato; perjuicios y responsabilidades.

LIBROS

PUBLICACIÓN DE "HISTORIA DEL FLAMENCO".

De auténtico acontecimiento puede calificarse la aparición de los dos primeros tomos de la monumental obra -cinco tomos en total- "Historia del Flamenco",

publicada por Ediciones Tartessos, de Sevilla.

La dirección de esta importantísima obra, corre a cargo de los profesores José Luis Navarro García y Miguel Ropero Núñez, con quienes colaboran una treintena de prestigiosos expertos, en distintos aspectos del flamenco.

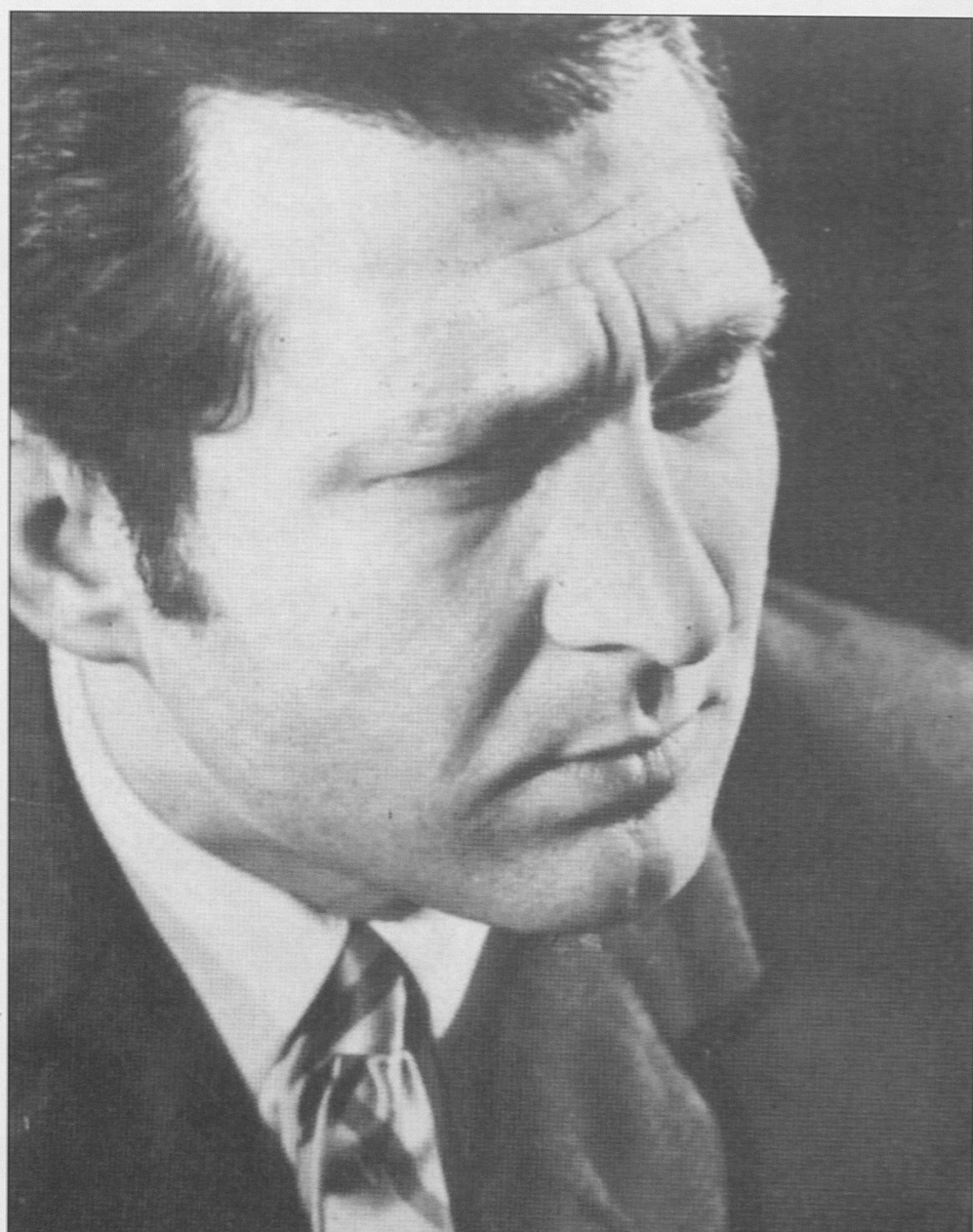
La temática de la obra abarca, desde los más remotos orígenes y las primeras noticias históricas del flamenco, hasta el vanguardismo y las nuevas corrientes artísticas; dedicándose un tomo completo -el cuarto- a todos los palos flamencos y otro - el quinto y último de la colección- a la lengua y léxico del flamenco, las letras del cante, su temática y el reflejo del flamenco en la literatura y su relación con la política.

El editor de "Historia del Flamenco", Manuel Lineros Ríos, ha realizado un enorme esfuerzo, sin reparar en gastos -incluso existe una edición numerada, encuadernada en piel de Ubrique, para bibliófilos- para sacar adelante tan completo como complejo trabajo, profusamente ilustrado a todo color y en blanco y negro; el cual se completa, además, con una valiosa discografía inédita en CD, puesta bajo la selección y dirección artística de los investigadores Luis Soler Guevara y Ramón Soler Díaz.

PROXIMO LIBRO DEL MUSICO JOSE ROMERO

Para los meses de septiembre / octubre está prevista la aparición de un libro, editado por el Centro Andaluz de Flamenco, con un riguroso trabajo de investigación musical, impulsado por dicho Centro y realizado por el músico y musicólogo, José Romero, bajo el título "La tradición semiótica andaluza".

El maestro José Romero, compositor, concertista y profesor de música, natural de Osuna (Sevilla) y miembro





numerario de la Cátedra de Flamencología, centra una gran parte de su nueva obra -en la que ha venido laborando muchos años-, en torno a lo que él llama "Formas musicales andaluzas", inspiradas en la música flamenca de que es un profundo conocedor. Por esa vía de expresión, José Romero ha sabido desembocar en un lenguaje estético pianístico original; distinta concepción melódica y la presencia, en su música, de originarias células rítmicas.

REEDICION DE "MEMORIA DEL FLAMENCO"

Revisada y aumentada, la obra en dos tomos, "Memoria del Flamenco", original del poeta, narrador y ensayista, Félix Grande, miembro de número de la Cátedra de Flamencología, será reeditada próximamente.

El propio autor, que actualmente dedica todo su tiempo a la actualización de dicha importante obra, así nos lo ha confirmado.

"Memoria del Flamenco" se publicó, por primera vez, en el año 1979, por la editorial Espasa-Calpe, en su colección "Selecciones Austral".

GUIA DE RECURSOS

El Centro Andaluz de Flamenco prepara la edición de una publicación, dedicada al conjunto de recursos que genera el flamenco, como industria cultural. La "Guía de Recursos" pretende ser un instrumento de obligada referencia, para programadores culturales; tanto públicos como privados; distribuidores, investigadores, estudiosos y aficionados en general, donde se recoja de forma exhaustiva la realidad que existe, en torno al hecho flamenco.

Esta guía se propone contener un índice de artistas y otros de agencias

discos y libros; así como de la infraestructura industrial y los espacios escénicos existentes; medios de comunicación, lugares del flamenco y semblanzas de figuras para el recuerdo.

"LA SAETA. EL CANTE HECHO ORACION"

El último libro del profesor y cantaor, Alfredo Arrebola, director del Aula de Flamencología de la Universidad de Málaga y miembro de la Cátedra jerezana, ha sido el titulado "La Saeta. El cante hecho oración", publicado en la Col. "Letras Hispanas" de Editorial Algazara, de Málaga, coincidiendo con la Semana Santa de 1995.

En su obra, preciosamente presentada y editada, que lleva un prólogo del presidente de la Agrupación de Cofradías de Málaga, Jesús Saborido Sánchez, el profesor Arrebola hace un profundo estudio de la saeta, como expresión flamenca de la religiosidad popular andaluza; indagando en su historia y fuentes literarias y musicales. El trabajo se completa con una selección de letras de saetas.

"EL FLAMENCO EN CORIA DEL RIO"

Con el subtítulo de "Cien años de arte", el profesor Daniel Pineda Novo sacó a la calle, en diciembre de 1994, su libro "El flamenco en Coria del Río"; un trabajo nada localista, sino que excede sus límites, pues traspasa las fronteras naturales del arte coriano, para convertirse en un manual flamenco, porque parte de los estilos y las biografías de los cantaos autóctonos, desde Rosario la Coriana, Vicente "El Colorao", "Martinillo", "El Tripón", "Mazaco" o el "Niño de la Corchuela", para hacer referencia del paso por Coria de maestros como Manuel Torre, Tomás y Pastora



Pavón, Fernando el de Triana, Vallejo, Mairena, Caracol o Camarón de la Isla, con la impronta de los mismos en los buenos aficionados locales.

El libro del profesor Pineda, lleva prólogo del poeta y flamencólogo, Antonio Murciano.

HOMENAJE "A MORENTE" DE LA PEÑA "LA PLATERIA"

En edición de la peña flamenca "La Platería", patrocinada por la Diputación Provincial de Granada, apareció a finales de 1994 la obra-homenaje, "A Morente", en la que se insertan trabajos de José Blas Vega, Manuel Bohórquez Casado, José Luis Buendía, José M. Gamboa, Agustín Gómez, Miguel A. González, Félix Grande, Balbino Gutiérrez, Francisco Hidalgo, Emilio Jiménez Díaz, Onofre López, Tito Ortiz, Eusebio Rioja y Paco Valero Medina.

El libro, magníficamente editado, inserta numerosas fotografías, así como la discografía completa de Morente, comentada por Angel Alvarez Caballero y las fichas discográficas, confeccionadas por Miguel Espín. Se completa con poemas de Alvaro Salvador, Javier Egea, Juan de Loxa, Rafael Guillén, José G. Ladrón de Guevara, José Heredia Maya, M. Benítez Carrasco, Luis García Montero y Angel Luis Sabador Medina, todos ellos poetas granadinos, admiradores de Enrique Morente. Finalmente, se insertan una entrevista realizada por Francisco Gutiérrez Carbajo y los recuerdos del artista, recogidos, ordenados y escritos por César Muriel.

"LA SALLAGO", ECOS Y VESTIGIOS DE UNA CULTURA POPULAR DEL SIGLO XIX

La Confederación Andaluza de Peñas Flamencas presentó en Jerez, a re-

presentantes de todas las peñas de la provincia de Cádiz, el libro "La Sallago. Ecos y vestigios de una cultura popular del siglo XIX", escrito por la profesora Mariuca Cano Olivera. El acto tuvo por marco una bodega, la noche del 14 de julio de 1995.

Se trata de una completísima biografía de una de las mejores cantaoras del Sur del presente siglo: Encarnación Marín "La Sallago" quien, la noche de la presentación de este trabajo, sobre su vida y su obra, a sus 76 años, ofreció un completísimo recital de sus mejores cantes, acompañada a la guitarra por Pascual de Lorca, y después de unas palabras de presentación del presidente de la Federación Provincial de Peñas Gaditanas, Antonio Núñez Romero.

DISCOS

EL ALBUM DE ORO DE CHACON

En el Centro Andaluz de Flamenco se presentó a los medios informativos y peñas flamencas de Andalucía, el CD "Álbum de Oro" con los cantes más antiguos grabados en discos de pizarra por el célebre cantaor jerezano, don Antonio Chacón.

En el acto intervinieron el director del Centro, Eduardo Rodríguez, y el director de la Cátedra y de la "Revista de Flamencología", Juan de la Plata, así como un representante de la casa discográfica.

TODO EL CANTE DE MANUEL TORRE

Después de los cantes de Chacón, verán próximamente la luz, en un nuevo compacto, todas las grabaciones históricas del también jerezano Manuel Torre, en una edición aproximada a los dos mil ejemplares.



El trabajo fonográfico, auspiciado por el CAF, se inserta en la colección del Patrimonio Musical de Andalucía, Serie Flamenco, que se inició con la colección de Antonio Mairena y el CD de Tomás Pavón.

Durante el pasado año 1994 se ha procedido a la limpieza y digitalizado del sonido de los 53 cantes existentes y conocidos del maestro gitano de Jerez, extraídos de placas de pizarra de 78 rpm.; estando ya realizada la carátula y también el libreto que habrá de acompañar a este CD.

HONORES Y DISTINCIONES

JUAN DE LA PLATA, PERIODISTA DE HONOR

Con motivo de conmemorarse el LX Aniversario de la Asociación de la Prensa de Jerez de la Frontera, nuestro director Juan de la Plata Franco Martínez pronunció una conferencia sobre su "Casi medio siglo de Periodismo", en la Real Academia de San Dionisio, de Ciencias, Artes y Letras, el pasado 23 de marzo del presente año y, posteriormente, el día 30 del mismo mes, en acto solemne y público, celebrado igualmente en la mencionada Real Academia, recibió el título de Miembro de Honor de la citada Asociación de la Prensa, de manos de Jesús de la Serna y Répide, presidente nacional de la Federación de Asociaciones de la Prensa de España (FAPE).

Juan de la Plata es actualmente el decano de los periodistas jerezanos en activo y, desde hace doce años, tiene a su cargo la sección de "Flamenco" del periódico "Diario de Jerez", en el que también publica trabajos sobre temas históricos locales, de los que es un destacado especialista.

PROXIMO HOMENAJE A ANTONIO MURCIANO

La Federación Provincial de Peñas Flamencas Gaditanas proyecta, para el próximo mes de octubre, la celebración de un gran homenaje artístico al poeta y flamencólogo, Antonio Murciano, miembro numerario de la Cátedra de Flamencología, por la meritoria aportación de su obra al flamenco.

Este homenaje se le quiere rendir al poeta, en el teatro "Oliveros Beas" de su pueblo natal, Arcos de la Frontera (Cádiz) y, para el mismo, se cuenta ya con artistas como Juanito Valderrama, Dolores Abril y otros.

En el transcurso del homenaje, Antonio Murciano recibirá una placa conmemorativa y otras distinciones, obsequio de la peñas flamencas gaditanas.

LA LLAVE DE ORO DEL CANTE

De momento, parece que no habrá más concesión del legendario trofeo "Llave de Oro del Cante", que le fuera otorgado, por última vez, al maestro Antonio Mairena.

Así parece haberse decidido por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía -que tiene registrada la patente de dicho galardón- tras las reuniones celebradas por el Centro Andaluz de Flamenco con los propios artistas flamencos, las revistas de flamenco andaluzas, Cátedra de Flamencología, Fundación Antonio Mairena, críticos flamencos y estudiosos de este arte.

La REVISTA DE FLAMENCOLOGIA también quiere adherirse a esta prudente y sabia decisión; al mismo tiempo que -al igual que han hecho otras revistas e instituciones especializadas- solicita de la Junta de Andalucía, uno o varios premios anuales, que honren, estimulen y



distingan lo mejor del flamenco, dentro del contexto de la cultura andaluza.

ESPECTACULOS

"VERANO 95" DE CAJA SAN FERNANDO DE SEVILLA Y JEREZ

Sabida es la atención que, desde hace años, viene prestando al flamenco y a la música en general, la Obral Cultural de Caja San Fernando de Sevilla y Jerez, por lo que dentro de su programa de actividades "Verano 95", y dándose la mano con actuaciones de teatro y música popular, así como de grupos de sevillanas y coros rocieros, desde mayo a finales de julio del presente año han actuado, en distintas poblaciones de las provincias de Sevilla, Cádiz y Huelva, los cantaores José de la Tomasa, Aurora Vargas, Chiriva del Valle y El Turronero.

Durante los meses de agosto y septiembre, continuarán estos espectáculos, con arreglo al siguiente calendario, aún por completar.

15 de agosto, actuación en Benalup (Cádiz) de Manuel Morao y Gitanos de Jerez; el 18 del mismo mes, en Vejer de la Frontera (Cádiz), recital de cante por El Turronero; el 26, en Almensilla (Sevilla), recital de El Nano de Jerez, y, por último, el 27 de septiembre, en la peña flamenca sevillana "El Chozas", recital del también cantaor Chano Lobato.

"JUEVES FLAMENCOS" DEL CENTRO ANDALUZ DE FLAMENCO

En Jerez, y en el local al aire libre "Alsolá", situado a espaldas del Centro Andaluz de Flamenco, se celebraron del 6 de julio al 3 de agosto, cinco "Jueves Flamencos", organizados por el CAF, con la colaboración del Ayuntamiento,

la dirección artística de Manuel Morao y la producción de Gitanos de Jerez.

El primer jueves, en la noche del 6 de julio, estuvo dedicado a varios artistas jerezanos, bajo el título de "Aire y compás"; y los restantes jueves a cuatro familias flamencas: la de la Morena; la de El Pipa; la de Agujeta y la de Los Moneos; todas ellas jerezanas.

Los citados espectáculos se vieron muy concurridos de público y fueron presentados por el crítico Pepe Marín, con la sobriedad que le es característica.

LOS "VIERNES FLAMENCOS" Y LA FIESTA DE LA BULERIA

Por su parte, el Ayuntamiento de Jerez, a través de su Delegación de Cultura, anuncia la celebración de sus tradicionales "Viernes Flamencos", para los días 25 de agosto y 1, 8 y 15 de septiembre próximo, en la terraza municipal de verano del Cine Astoria.

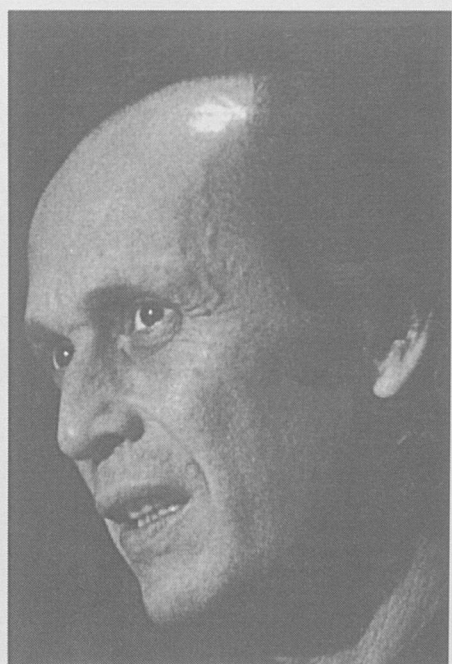
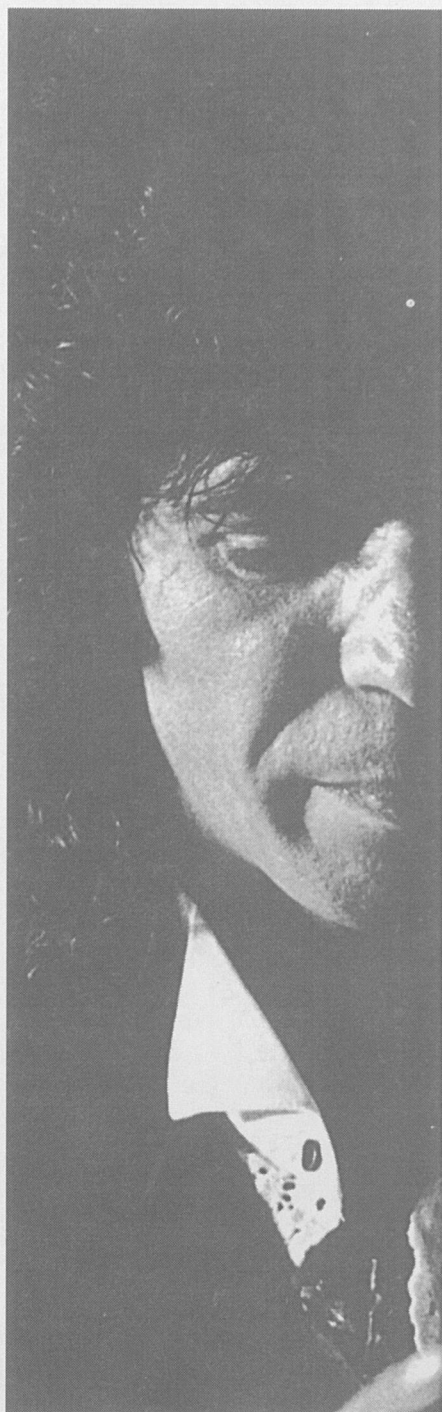
La Fiesta de la Bulería, creada en 1967 por la Cátedra de Flamencología, y que desde hace algunos años organiza el Ayuntamiento Jerezano, tendrá lugar la noche del 23 de septiembre, en el marco de la Plaza de Toros.

Tanto en los espectáculos de los cuatros "Viernes Flamencos", como en la Fiesta de la Bulería actuarán, entre otros, y algún invitado de fuera, las mejores figuras del cante, el baile y el toque de Jerez.

EXPOSICIONES

FOTOGRAFIAS DE CARLOS ARBELOS Y DE JEAN-LOUIS DUZERT

Magníficamente presentada y montada por Caja San Fernando de Sevilla





y Jerez, se instaló en distintos puntos de Andalucía la muestra fotográfica "Matices flamencos", original del artista Carlos Arbelos, que pudo ser vista en la Sala San Fernando, de Jerez de la Frontera, del 18 al 30 de abril.

Entre las expuestas, destacan fotografías de famosos artistas jerezanos, como "La Paquera", "El Terremoto", Tío Juane y "El Sordera". La muestra fue muy visitada.

Estas y otras fotografías de Carlos Arbelos han sido recogidas, en un magnífico libro, igualmente editado por Caja San Fernando de Sevilla y Jerez.

Otra exposición de fotografías flamencas, éstas originales del fotógrafo francés, Jean-Louis Duzert, fue inaugurada el 24 de mayo pasado, en el Centro Andaluz de Flamenco, en colaboración con el Instituto Francés de Sevilla, permaneciendo abierta al público hasta el 14 de junio, siendo también continuamente visitada.

CONGRESO

XXIII CONGRESO DE ARTE FLAMENCO

El XXIII Congreso de Arte Flamenco, tendrá lugar en Santa Coloma de Gramenet (Barcelona), organizado por la Federación de Entidades Culturales Andaluzas de Cataluña (F.E.C.A.C.), que preside Francisco García Prieto.

El congreso se celebrará entre los días 2 y 9 de septiembre de 1995, conforme al siguiente programa que extractamos:

Exposiciones de fotografías flamencas; conferencia sobre Carmen Amaya; exposición de pintura flamenca; conferencia sobre Camarón y Cataluña; ofren-

da floral al monumento del cantaor Antonio Mairena; conferencia sobre el flamenco en Cataluña; recepción de congresistas el día 6 e inauguración oficial del Congreso; concurso de cante flamenco "Yunque de Oro". Seguirán las sesiones de trabajo, que terminarán con la lectura de conclusiones, el día 9.

El día 7 se anuncia un festival, y otro el día 8; así como la presentación de eventos o publicaciones, a las dos de la tarde, de los días 7, 8 y 9 de septiembre.

El día 9, último de las sesiones de trabajo, tras la lectura de conclusiones, se procederá a la elección de la sede para el XXIV Congreso y del comité ejecutivo para el desarrollo de los Congresos de Arte Flamenco, que esta vez cuenta con el respaldo y apoyo del Ministerio de Cultura, Junta de Andalucía, Generalidad de Cataluña, Diputación de Barcelona y Ayuntamiento de Santa Coloma de Gramenet.

FOLKLORE

EN MEMORIA DE LOLA FLORES

La Real Academia de San Dionisio, de Jerez, celebró una sesión literaria, en recuerdo de la desaparecida bailaora, cantante y actriz, Lola Flores, fallecida en el pasado mes de mayo.

En la velada intervinieron el presidente de la Academia, Francisco Fernández García-Figueras, el guitarrista Manuel Morao, el flamencólogo Juan de la Plata, los poetas Antonio Murciano y Antonio Gallardo y el amigo de la artista, Miguel Ruiz.

Una comisión oficial prepara un gran homenaje, para erigir un monumento a Lola Flores, mientras que el Ayuntamien-



to jerezano ha dado su nombre a una avenida y la ha nombrado Hija Predilecta, a título póstumo.

También se ha celebrado un ciclo cinematográfico, con una selección de pe-

lículas interpretadas por Lola Flores, organizado por la Consejería de Cultura, con la colaboración del Ayuntamiento, Centro Andaluz de Flamenco y otras instituciones.

LA
PRÓXIMA EDICIÓN
DE LA

REVISTA DE FLAMENCOLOGÍA

correspondiente al 2º Semestre de 1995,
aparecerá EN EL PRÓXIMO MES DE DICIEMBRE.

RESERVE YA SU EJEMPLAR

escribiendo al Apartado 246
de Jerez de la Frontera (Cádiz). España

HISTORIA DEL FLAMENCO



EDICIONES TARTESSOS, S.L.

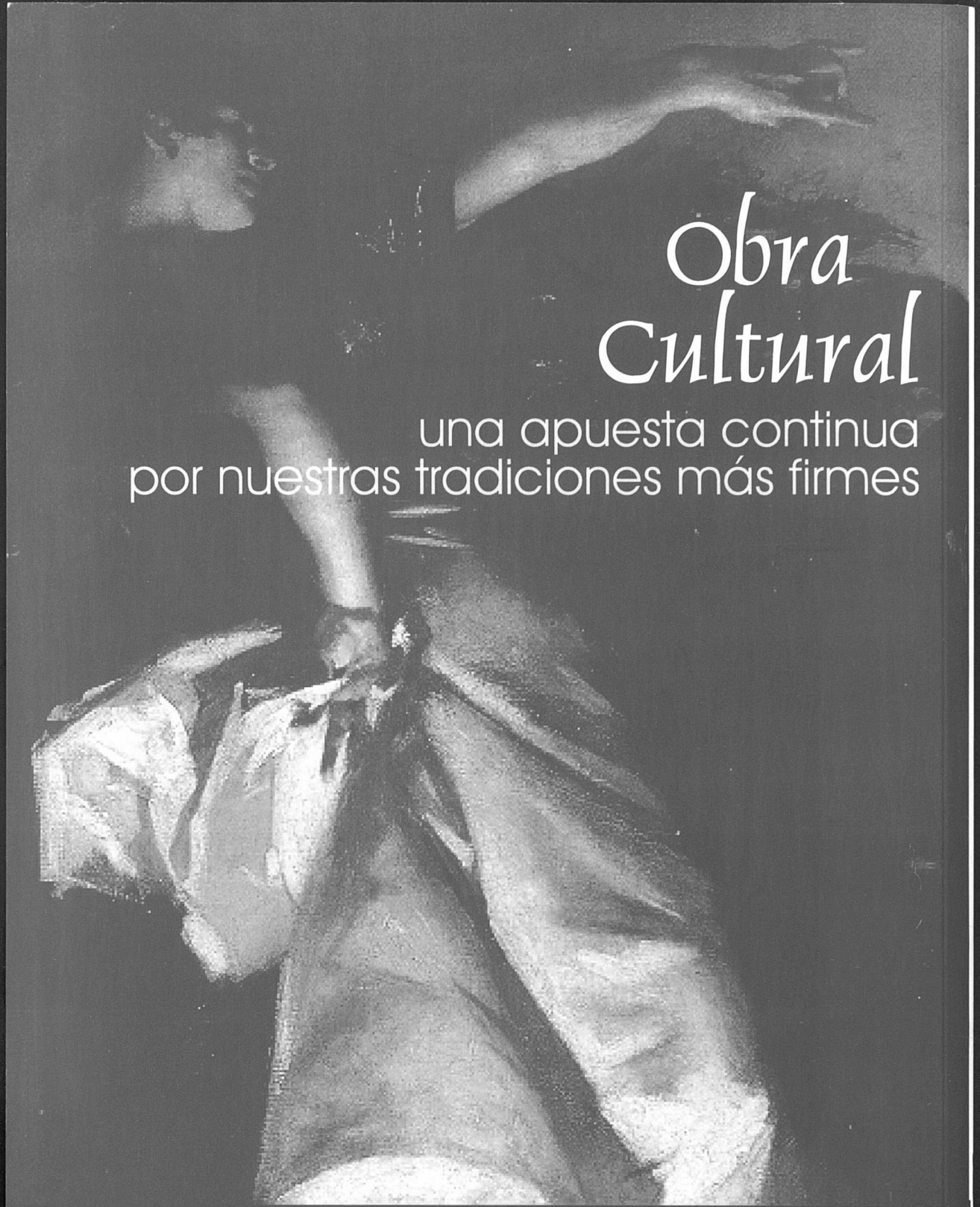
**LA OBRA CUMBRE
QUE TODO BUEN AFICIONADO
DEBE TENER EN SU BIBLIOTECA**

INFORMACION Y PEDIDOS:

A Mariano Martín, José Lojo y Moreno Sánchez

Teléfono 95 - 441 34 12

C/. Dr. Pedro de Castro, s/n. - Edif. Estoril II, portal 2, planta 1ª
41004 SEVILLA



Obra Cultural

una apuesta continua
por nuestras tradiciones más firmes



CAJA SAN FERNANDO
Sevilla
Jerez